

٨٠

الألف كتاب (الثاني)

نجيب محفوظ على الشاشة

(١٩٨٨ - ٤٥)

هاشم النحاس



المكتبة الوطنية المصرية للكتاب

0146674

Bibliotheca Alexandrina





الكتاب السينمائي (٧)

إشراف  
ماشم الخماسينجيب محفوظ  
على الشاشة

(١٩٨٨ - ٤٥)





## مقدمة الطبعة الثانية

لعل صدور هذا الكتاب فى طبعته الاولى وقد انتهت من تأليفه عام ١٩٧١ ، يمثل مؤشرا واضحا لاكتشافنا الحجم الكبير للأهمية الثقافية التى يمثلها أديبنا العظيم نجيب محفوظ فى مجال السينما .

وأزعم بأن اهتمامى بهذا الموضوع لم يكن يخطر على بال كاتبنا الكبير نفسه . أذكر عندما ذهبت اليه - وأنا بسبيل اعداد الكتاب - استوضحه بعض الأمور ، لم يخف - لشدة تواضعه - دهشته لهذا الاهتمام .

غير أن اقبال القارئ العربى على الكتاب بعد نشره ، والاهتمام بالكتابة عنه فى الصحافة وقتها ، وتحوله الى مادة للدراسة ومرجعا لعدة أبحاث أكاديمية داخل مصر وخارجها ، أكد قناعتنا بهذه الأهمية .

وقد أصبح الكتاب ضمن عدد من الأبحاث والدراسات السابقة وأخرى لاحقة أكثر عددا ( وكلها عن أدب نجيب محفوظ فيما عداه ) ، مما يؤكد مكانة أديبنا الكبير فى حياتنا الثقافية . ومن ثم فإن جائزة نوبل الكبرى حين جاءت لأديبنا بعد ذلك ، كانت بمثابة تتويج لمشاعرنا واهتماماتنا وتقديرنا السابقة لأهميته .

وكان لابد من الاستجابة لحاجة القارئ العربى . بعد أن نفلت طبعة الكتاب الأولى من إعادة طبعته . خاصة وقد أضيف الى هذه الحاجة الاهتمام المثار بأديبنا بعد جائزة نوبل ، مما يتطلب اشباع نهم القارئ العربى الى معرفة كل ما يتعلق بصاحب الجائزة من أعمال . أرى فى مقدمتها - بعد أعماله الأدبية - كل ما يحمل اسمه على شاشة السينما .



وعند النظر فى اعادة طبع الكتاب ، كان لابد ان يشمل بالدراسة كل مظهر من افلام بعد طبعته الاولى . وهو ما حاولنا تحقيقه بتنمية الجزء الاول منه عن دور نجيب محفوظ فى السينما المصرية . وقد شملت هذه الدراسة حوالى ٣٠ فيلما جديدا ، بالاضافة الى ما سبق التعرض له فى طبعته الاولى .

ولعلنا بهذه المحاولة نكون قد قمنا ببعض الواجب علينا نحو القارئ العربى ونحو اديبنا نجيب محفوظ .

هاشم النحاس

العجوزة نوفمبر ١٩٨٨



## مقدمة « الطبعة الأولى »

يحظى أدب نجيب محفوظ بدراسات شاملة تحتل كتبها بأكملها مثل : «المنتقى» تأليف غالى شكرى ، و «الشكل الفنى عند نجيب محفوظ» تأليف نبيل راغب ، و «ثلاثية نجيب محفوظ» تأليف الأب جوميه ، و «تأملات فى عالم نجيب محفوظ» تأليف محمود أمين العالم ، و «مع نجيب محفوظ» تأليف أحمد محمد عطية . ومنها ما يحتل معظم الكتاب كما فى «أدباء معاصرون» تأليف رجاء النقاش . وذلك عدا ما يصلنا من أخبار عن رسائل جامعية لنيل درجات الماجستير والدكتوراه فى أدب نجيب محفوظ فى بغداد ودمشق وبيروت وموسكو والدانمرك وباريس . أما أعماله فى السينما رغم ضخامتها النسبية - ومنها رواياته الأدبية التى تم تحويلها الى أفلام - فانها لاتحظى بدراسات مماثلة .

والسينما المصرية فى أشد الحاجة لمثل هذه الدراسات الشاملة ، فهى من ناحية تكون بمثابة ذاكرة تختزن بها السينما تجاربها ، ومن ناحية أخرى تكون بمثابة تقويم لمرحلة ، ومن ناحية ثالثة تساعد على استيعاب هذه المرحلة ، ومن ثم فهى من ناحية رابعة تمهد للانتقال الى مرحلة أخرى أكثر نضجاً . وذلك على قدر ما تتسم به هذه الدراسات من شمول وما يتوفر لها من عمق .

وعندما كتبت دراستى عن فيلم « الطريق » بمجلة المجلة عام ١٩٦٥ ،



كنت قد وضعت في ذهني أن أتابع أعمال نجيب محفوظ على الشاشة  
أولا بأول ، على أن أضمها في النهاية في كتاب \*

ومما أكد عزمي على اتخاذ هذا القرار أنني كنت - قبل ذلك -  
قد مارست تحويل بعض قصص نجيب محفوظ القصيرة إلى تمثيلات  
تليفزيونية . وأسعدني الحظ أن أكون أول من قدمه إلى جمهور  
التليفزيون عام ١٩٦٣ .

وعندما أتاحت الفرصة لمجموعة من زملائي بالشركة العامة  
للإنتاج السينمائي أن يعملوا بقسم تقويم النصوص السينمائية التي  
يرأسه نجيب نجيب محفوظ ، رحبت أن أكون منهم . وعملت معه ما يقرب  
من عامين ( ٦٤/٦٥ ) قبل أن أنتقل بعد ذلك للعمل بالإخراج للأفلام  
التسجيلية .

وقد سبق أن أتيج لي، فرصة التدريب على الإخراج مع صلاح  
أبو سيف في فيلم «القاهرة ٣٠» وكان الفيلم مأخوذاً عن رواية «القاهرة  
الجديدة» التي كتبها أيضاً نجيب محفوظ . وكانت صديقة أخرى  
من الصدف السعيدة التي قرئتني منه . وقد سجلت خلاصة تجربتي  
مع هذا الفيلم ونشرتها في كتاب «يوميّات فيلم» .

وكان من شأن كل هذه العوامل أن يظل مشروعى عن دراسة  
نجيب محفوظ على الشاشة حياً في ذهني بصفة دائمة ، يدعمه تزايد



اعجابى الشخصى وتقديرى لنجيب محفوظ الانسان والفنان معا كلما  
ازددت اقترابا منه .

وقد حرصت بالفعل طوال المسدة السابقة على متابعة اعمال  
نجيب محفوظ على الشاشة ، ورؤية ماها تنى منها مما سبق انتاجه .  
وكتبت عنها ، ونشرت ما اتيح لى نشره منها فى مجلات : «السينما  
والسرح» ، و «الهلال» ، و «الكواكب» عنا المقال الاول فى «المجلة» ،  
والاخير فى «دليل السينما المصرية ١٩٧١» (١) .

ولكنى عندما بدأت بوضع الفكرة موضع التنفيذ فى شكلها  
النهائى ، اكتشفت - على عكس ماوطنت نفسى عليه - ان ماكتبته -حتى  
هذا المقال الاخير - لا يصلح لان يكون النواة الاساسية للدراسة . وكان  
هذا امرا طبيعيا تفرضه عوامل النمو بالنسبة لى وبالنسبة للبيئة  
الثقافية التى حصلت على قسط وافر منها فى هذه الناحية بالذات فى  
السنوات الاخيرة . وكان لابد من اعادة صياغة ماكتبته تماما اذا اردت  
الاحتفاظ به كنماذج تطبيقية متكاملة للدراسة النظرية التى وضعتها .  
ففصلت على ذلك ان اختار نماذج تطبيقية جديدة .

لقد كان هدفى فى البداية ان اتابع كل اعمال نجيب محفوظ بالدراسة

---

(١) يصدر عن المركز الفنى للصور المرئية .



من أولها الى آخرها واحسدا بعد آخر . ولكنى مع تقسيم دراستى  
الموضوع ، وجدت أن ضخامة كمية هذه الأعمال نسبيا كما سيتبين  
لنا ، لن تسمح لى اذا حرصت على تناولها معا فى كتاب ، باضافة ثقافية  
جديرة بالاعتبار ، فيما عدا قيمتها التاريخية التى حاولت تغطيتها تقريبا  
فى الفصل الأول من الكتاب .

وكان لابد من تناول الموضوع من وجهة نظر أخرى . ووضعت يدي  
على السؤال التالى : ماهى أبرز المشاكل الفنية التى تستحق الدراسة  
فى أفلام نجيب محفوظ ؟ وأدركت على الفور أن المشكلة الاساسية التى  
تستحق الدراسة بالدرجة الأولى فى كل ما حمل اسم نجيب محفوظ على  
الشاشة ، هى مشكلة العلاقة بين الفيلم والرواية المأخوذة عنها .

لقد وصل نجيب محفوظ الفنان الى قمة تعبيره الفنى عن طريق  
الرواية . وبها احتل مكانته السامقة على خريطة ثقافتنا القومية . ورايت  
أنه لو استطاع الفيلم أن يترجم بأمانة أعمال نجيب محفوظ فانه يسهم  
- فضلا عن اقناع الناس - بخلق الوجدان القومى الموحد بين من يقرأ  
نجيب محفوظ وبين جمهور الفيلم الذى لا يقرأه . وهذه اشرف غاية  
ثقافية واجتماعية أيضا - فى رأى - يمكن أن يحققها هذا النوع من  
الأفلام .

ولاشك أن هناك اسبابا كثيرة تحول بين صانع الفيلم وبين تحقيق  
هذه الغاية . ومن هذه الأسباب ما يرجع الى الجانب الجمالى من المشكلة .  
ورايت أن المساهمة فى توضيح هذا الجانب مما يساعدنا كثيرا على تقويم  
هذا النوع من الأفلام . وبالتالي يسهم فى تطويره . وقد عانيت شخصا  
من خلال كتاباتى - ولازلت أعانى - من البحث عن المنهج السليم لتقويم  
هذه الأعمال وعن تفسير أسباب قصورها من الناحية الفنية .

وقد قسمت بحثى الى اربعة أقسام تأخذ مسارها من السطح الى  
العمق ، أو بلغة السينما من اللقطة العامة الى اللقطة القريبة .

فى القسم الأول منها تناولت « دور نجيب محفوظ فى السينما  
المصرية » على وجه العموم لتحديد حجم هذا الدور ، وتوفير « الفرشة »  
التاريخية والثقافية اللازمة للبحث مع تقويم سريع لكل عمل من أعماله  
لتحديد موقع هذه الأعمال فيما بينها وبين بعضها ، وفيما بينها وبين  
الأفلام المصرية عموما .



وفي القسم الثاني ((بين البناء الفيلمي والبناء الروائي)) تناولت بالبحث الأصول الجمالية التي يمكن على أساسها تقويم الفيلم المأخوذ عن رواية ، بناء على تحديد السمات الجمالية لبناء كل منهما .

وحاولت في القسم الثالث أن أقدم نموذجا تطبيقيا متكاملا - على قدر طاقتي - للأصول النظرية السابقة . واخترت لهذا النموذج فيلم « بداية ونهاية » باعتباره - في رأيي - أصدق الأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ ، حتى كتابة هذا البحث .

وفي القسم الرابع ((دراسات متفرقة : للمراجعة والتطبيق)) حاولت تقديم بعض النماذج التطبيقية الخاصة على مشاكل فنية محددة . واخترت لكل مشكلة فيلما معيناً اعتبرته ممثلاً لها . وحصرت فيها البحث بغض النظر عن تقويم الفيلم ككل . وقد أفدت في هذا الفصل من بعض دراساتي التي سبق نشرها .

وقبل أن أترك هذه المقدمة لأبد وأن أشير بأنني لا أزعم لنفسى بهذا البحث تقديم القول الفصل في هذا الموضوع . وكل ماذكرته من أسس نظرية ، هو حصيلة قراءاتي ، ولا فضل لي فيه سوى أن وضعت في الاطار المناسب في رأيي لاستيعاب ما تضمنه من أسس بصورة واضحة ومركزة . ولا أزعم بأنه اطار نهائي . أن ما أقدمه في الواقع ليس سوى مدخل الى: تقويم دور نجيب محفوظ في السينما المصرية ، وتقويم الفيلم المعتمد عن رواية .

وقد وضعت هذا البحث وفي اعتباري أن يفيد منه كل من يشاركني الحب والتقدير لنجيب محفوظ وفن الفيلم .

هاشم النحاس

المجودة في ٢٧ من نوفمبر سنة ١٩٧١







دور نجيب محفوظ  
في السينما المصرية

---







لا تقل أهمية وجود نجيب محفوظ في السينما عن  
أهمية وجوده في أدبنا المعاصر . بل لعل وجوده في السينما  
يفوق أهمية وجوده في الأدب من عدة نواح . . فالمسافة  
الثقافية التي تفصل بين نجيب محفوظ وغيره من العاملين  
في حقل السينما تفوق بقدر ملحوظ المسافة بينه وبين غيره  
من الأدباء ، ومن ناحية أخرى فإن السينما تمنح  
نجيب محفوظ قدرة على التأثير أوسع انتشارا مما يتيح  
الأدب ، ولن نجانب الحقيقة إذا زعمنا بأن انتشار  
نجيب محفوظ عن طريق السينما رفع من انتشاره في مجال  
الأدب نفسه .

ويمكن اتخاذ الوقائع التالية بمثابة دلائل أولية لتحديد حجم  
العلاقة التي تربط بين نجيب محفوظ والسينما . ومدى عمقها . وأقول  
أولية لأنها لا تمثل كل الأبعاد التي تحدد حجم هذه العلاقة وعمقها كما  
سيثبت لنا فيما بعد . وهذه الوقائع هي :

أولا : نجيب محفوظ أول أديب يكتب للسينما . بدأ عام ١٩٤٥  
وكان أول أفلامه مغامرات عنتر وعبلة . وبعده كتب سيناريو فيلم المنتقم .  
وان ظهر فيلم المنتقم عام ١٩٤٧ قبل فيلم مغامرات عنتر وعبلة الذي تأخر  
ظهوره لأسباب إنتاجية حتى عام ١٩٤٨ والفيلمان من إخراج  
صلاح أبو سيف .

ويحكى نجيب محفوظ عن بداية علاقته بالعمل السينمائي (١) فيقول :  
عرفني صديقي المرحوم الدكتور فؤاد نورية بصلاح أبو سيف وطلب مني  
أن أشاركهما في كتابة سيناريو فيلم للسينما اخترنا له فيما بعد اسم

---

(١) كل ما جاء على لسان الأستاذ نجيب محفوظ هنا مصدره حديث خاص معه بشأن  
هذه الدراسة ١٩٧١ .



«مقامرات عنتر وعيلة» . وكان صلاح أبو سيف هو صاحب فكرة الفيلم . وقد شجعتني للعمل معه أنه قرأ لي « عبث الأقدار » وأوهمني بأن كتابة السيناريو لا تختلف عما أكتبه عندما سألته عن ماهية هذا السيناريو الذي لم أكن أعرفه . والحقيقة أنني تعلمت كتابة السيناريو على يد « صلاح أبو سيف » . كان يشرح لي في كل مرحلة من مراحل كتابته ما هو المطلوب مني بالضبط . وبعد أن أنفذه أعرضه للمناقشة التي كان يشاركنا فيها الدكتور فؤاد نويرة ومعه عبد العزيز سلام كاتب الحوار والأغاني .

وواصل نجيب محفوظ كتابة السيناريو بعد ذلك بصفة شبه منتظمة حتى عام ١٩٦٠ تقريباً حيث بدأت تتحول قصصه ورواياته الأدبية إلى أفلام وتظهر على الشاشة بصفة شبه منتظمة أيضاً وكان أولها بداية ونهاية ١٩٦٠ .

**ثانياً : نجيب محفوظ أكثر الأدباء المصريين أعمالاً في السينما (٦٠)**  
فيلماً حتى عام ١٩٨٨ ، وأكثرهم تنوعاً في إسهاماته ٢٤ عملاً بين سيناريو أو قصة للسينما أو قصة وسيناريو معاً أو أعداد سينمائي . أما الأفلام التي أخذت عن أعماله الأدبية المنشورة قصة أو رواية فتبلغ ٣٦ فيلماً .

يليه في الأهمية من هذه الناحية احسان عبد القدوس حيث تبلغ الأفلام التي أخذت عن قصصه ورواياته حوالي ٢٢ فيلماً ، ودونهما بقية الأدباء يوسف السباعي ، وتوفيق الحكيم ، عبد الرحمن الشرقاوي وغيرهم .

**ثالثاً : تحتل الأفلام التي كتب لها نجيب محفوظ السيناريو أو القصة أو أخذت عن أعماله الأدبية مكانة خاصة في تاريخ السينما المصرية لما ملين أولهما أنها كانت غالباً من إخراج أفضل المخرجين المصريين ، بنض النظر عن اتفاقنا أو اختلافنا في تقييم هؤلاء المخرجين ، أمثال : صلاح أبو سيف ويوسف شاهين وكمال الشيخ وعاطف سالم وحسام الدين مصطفى وحسن الإمام وحسين كمال وثانيهما أنها كانت دائماً تمثل لدى كل مخرج أفضل أفلامه أو على الأقل من أفضلها .**

ومن مخرجي الجيل الجديد الذين أخرجوا أفلاماً لأعمال نجيب محفوظ الأدبية وكان لأفلامهم أهمية خاصة : أشرف فهمي وعلى بدرخان وعاطف الطيب وسير سيف .

ولم يكن غريباً بعد ذلك أن نجد من بين أحسن مائة فيلم في تاريخ



السينما المصرية التي حصرها الناقد « سعد الدين توفيق » (١) ، أحد عشر فيلماً من الأفلام التي كتب لها نجيب محفوظ السيناريو أو القصة أو هما معا ، وستة أفلام من الأفلام التي أخذت عن رواياته . فيكون المجموع ١٧ فيلماً من المائة . وهي بحسب ظهورها : لك يوم يا ظالم ، ريا وسكينة ، الوحش ، جعلوني مجرماً ، درب المهاييل ، شباب امرأة ، الفتوة ، جميلة ، احنا التلامذة ، بين السماء والأرض ، بداية ونهاية ، اللص والكلاب ، الناصر صلاح الدين ، الطريق ، القاهرة ٣٠ ، خان الخليلي ، السمان والخريف .

ويمكن أن نضيف الى هذه القائمة مجموعة أخرى من الأفلام التي ظهرت بعدها مأخوذة عن أعمال نجيب محفوظ وأشاد بها النقاد ومنها : السكرية ، الحب تحت المطر ، الكرنك ، أهل القمة ، الشيطان يعظ ، أيوب ، المطارد ، الحب فوق هضبة الهرم ، الجوع .

رابعاً : نجيب محفوظ هو الأديب الوحيد الذي ارتبطت وظيفته ارتباطاً مباشراً بالسينما منذ عام ١٩٥٩ حتى إحالته على المعاش سنة ١٩٧١ وأتيح له بذلك أن يترك أثراً قوياً في هذا الحقل ، حيث عمل مديراً للرقابة ثم مديراً لمؤسسة دعم السينما ورئيساً لمجلس إدارتها ، ثم رئيساً لمؤسسة السينما ، ثم مستشاراً لوزير الثقافة لشئون السينما . . . وأن كان أثر نجيب محفوظ في السينما من خلال وظيفته لا يدخل في نطاق اهتمامنا الآن الذي ينصب أساساً على أفلامه .

وتنقسم أفلام نجيب محفوظ الى ثلاث مجموعات : الأولى هي الأفلام التي كتب لها مباشرة السيناريو أو القصة أو هما معا أو شارك في كتابة السيناريو لها مع آخرين ، والثانية هي الأفلام التي أخذت عن رواياته ، والثالثة هي الأفلام التي أخذت عن قصصه الأدبية القصيرة المنشورة .

---

(١) قصة السينما في مصر - سعد الدين توفيق ١٩٦٩ .





## أفلام المجموعة الأولى :

### عن السيناريوهات والقصص السينمائية :

ونجد فيها من الأفلام الوطنية التي يفلب عليها طابع الحركة « مغامرات عنتر وعبلة ١٩٤٨ » ، جميلة الجزائرية ١٩٥٩ ، الناصر صلاح الدين ١٩٦٣ والأول منها كتب له القصة والسيناريو غير أنه كان أول أعماله في هذا المجال ولم يكن قد تلمس طريقه بعد . وهو أشبه مايكون بأعماله الوطنية الأولى في الأدب : رادوبيس ، وأحمس ، وعيث الأقدار ، التي تحول عنها ولم تعد تمثل طابعه الذي يميزه وإن ارضيت به . ويحسب لفيلم « مغامرات عنتر وعبلة » دعوته المبكرة - على مستوى السينما - للوحدة العربية .

أما الفيلمان الآخران فقد حدث بعد أن كتب لهما السيناريو أن تغير مخرجهما وكان المرحوم عز الدين ذو الفقار . وتولى يوصف شاهين إخراجهما فاستعان بآخرين في وضع الصيغة النهائية للسيناريو بحيث أصبح من الصعب تمييز دور نجيب محفوظ فيهما .

كما تضمنت هذه المجموعة فيلمين كتب لهما نجيب محفوظ السيناريو عن قصتين من قصص احسان عبد القدوس هما : الطريق المسدود ١٩٥٨ ، وأنا حرة ١٩٥٩ ، وفيهما حرص نجيب محفوظ على أن يكون أمينا في نقل أفكار احسان عبد القدوس على حساب شخصيته .

أما فيلم ذات الوجهين ١٩٧٣ الذي كتب له القصة السينمائية فجاء محاولة غير موفقة لتقديم حالة نفسية من حالات انفصام الشخصية .

وفيما عدا ذلك من أفلام هذه المجموعة ، تبقى النسبة الأكبر منها التي تعبر بوضوح عن شخصية نجيب محفوظ وتحمل طابعه بحيث يمكن أن نطلق عليها بحق أفلام نجيب محفوظ .

ومن المهود أن الفيلم ينسب دائما الى مخرجه لأنه هو الذى يضعه فى الشكل النهائى ويفرض عليه طابعه . غير أن سيادة طابع نجيب محفوظ الذى اتسم بملاحح واضحة فى هذه الأفلام - رغم اختلاف مخرجيها - يجمع بينها فى وحدة مميزة ، ويسمح لنا بأن ننسبها اليه ، خاصة وأن المخرجين الذين اشتركوا فى اخراجها لم يحافظوا على نفس الطابع فى أفلامهم الأخرى الا فيما ندر وبصورة باهتة ، عدا صلاح أبو سيف الذى يجمع بينه وبين نجيب تقارب فريد .

وكان طبيعيا ان تكون اهم هذه الأفلام وأبرزها هى الأفلام التى أخرجها صلاح أبو سيف ، وهى المجموعة التى وصل فيها صلاح أبو سيف الى أرفع مستوياته وحقق بها أمجاده السينمائية داخل نطاق السينما المصرية . حتى أننا يمكننا القول : إذا كان صلاح أبو سيف قد علم نجيب محفوظ الصنعة فقد منحه نجيب محفوظ ما تكتمل به شخصيته الفنية .

والأفلام المقصودة هى : لك يوم يا ظالم ١٩٥١ ، ريا وسنكية ١٩٥٣ ، الوحش ١٩٥٤ ، شباب امرأة ١٩٥٥ ، الفتوة ١٩٥٧ ، بين السماء والأرض عام ١٩٥٩ .

ورغم أن قصة فيلم « لك يوم يا ظالم » مقتبسة عن رواية « تيريزراكا » للكاتب الفرنسى « اميل زولا » الا أنها فقدت ملامحها الأجنبية تماما وأصبحت مصرية لحما ودما من خلال الشخصيات ، والحارة والحمام الشعبى ، وفيهما تدور أجزاء كبيرة من الأحداث التى تحكى لنا عن محاولة شرير الاستيلاء على زوجة صديقه وأموالها بعد قتله لكن أمره ينكشف فى النهاية ويلقى حتفه .

ويذكر نجيب محفوظ أن صلاح أبو سيف عرض سيناريو هذا الفيلم على المنتجين فرفضوه لأن البطل شرير والبطللة تزوجت ثلاث مرات والجو كثيب بعيد عن البهجة . غير أن إيمان صلاح أبو سيف به دفعة الى اخراجه وإنتاجه على حسابه الخاص .

ونجح الفيلم وكان أول الأفلام التى صنعت اسم صلاح أبو سيف . وعرض فى مهرجان برلين ١٩٥٣ وقد أعاد صلاح أبو سيف إنتاجه عام ١٩٧٨ تحت عنوان المجرم فجاء تكرارا باهتا لعمل هام فى وقته .



أما فيلم « ربا وسكينة » فقد كتب له نجيب محفوظ القصة والسيناريو عن حادثة واقعية لمرأتين نشرتا الرعب يوما بالاسكندرية ، حيث كانتا تستدرجان النساء الى بيتتهما لقتلهن والاستيلاء على حليهن . وكانت المحاولة الأولى فى تاريخ السينما المصرية ، لأن يستمد الفيلم موضوعه من حادثة واقعية . ثم كررها نجيب محفوظ بعد ذلك أكثر من مرة . وكان بهذا رائدا أيضا فى السينما المصرية .

ويذكر لنا نجيب محفوظ أن المنتجين رفضوا هذا الفيلم أيضا كما رفضوا سابقه . وسخر أحدهم مرة من صلاح أبو سيف عندما عرض عليه السيناريو قائلا له : يعنى جايب لى كيلوباترة . ولم يقبل زربانيللى على انتاجه الا بعد تردد شديد . ومع ذلك نجح الفيلم وحقق فى الاسكندرية ايرادا يفوق ايراد كوفاديس عندما عرض بها .

ويدلنا موقف المنتجين من هذين الفيلمين وهما على الورق فى صيغة السيناريو ، أن نجيب محفوظ كان يمثل شيئا جديدا لم يعهده هؤلاء المنتجون من قبل ولذلك رفضوه . كما يدلنا اقبال الناس عليهما بعد انتاجهما - على عكس ما توقعه المنتجون - ان نجيب محفوظ ومعه صلاح أبو سيف - فى هذه المرحلة بالطبع - يمثلان الجديد الذى يطلبه الناس . وكان طبيعيا أن يأتى هذان الفيلمان عقب فترة طويلة من أفلام ما بعد الحرب الهابطة التى ضاق بها الناس ، وفى الفترة التى كانت فيها مصر تغل بالربة فى التفسير التى تفجرت بثورة يوليو ١٩٥٢ ، ذلك أن أحد الفيلمين ظهر عام ١٩٥١ والآخر ظهر عام ١٩٥٣ .

وكما استمد نجيب محفوظ قصة « ربا وسكينة » ، من حادثة واقعية بالاسكندرية استمد أيضا قصة فيلمه التالى « الوحش » من حادثة واقعية بالصعيد . وكتب لها السيناريو ، عن السفاح الصعيدى « الخط » الذى روع الصعيد بجرائمه وفرض ارادته على الناس وأنهك الشرطة قبل أن يقع فى يدها . وقد عرض الفيلم فى مهرجان كان ١٩٥٤ ونال شهادة تقدير من لجنة التحكيم .

وبالنسبة لفيلم الفتوة - الذى شارك نجيب محفوظ فى كتابة السيناريو الخاص به - فقد أخذ كذلك عن قضية واقعية هى قضية « زيدان » ملك سوق الخضرا ، الذى كان يتحكم فى السوق وما فيه لصالحه ، على حساب الشعب المستهلك وعلى حساب التجار الصغار ، بالفسح والرشوة واستغلال النفوذ .

وقد وصل نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف بهذا الفيلم الى أعلى مستوياتهما فى صناعة السينما الخالصة ، أى السينما التى لا تعتمد على نصوص أدبية سابقة . وامتاز الفيلم من ناحية السيناريو بسلامة بناء الشخصيات وحدة الصراع وقوة الحبكة بين الأحداث ، ونهايته الجديدة فى السينما المصرية وهى النهاية المفتوحة . حيث نرى فى آخر مشهد قدوم صعيدى جديد يوحى بأن دورة الأحداث ستظل قائمة ، طالما ظل البناء الاجتماعى الذى أفرز هذه الشخصيات الفاسدة قائما . وقد عرض الفيلم فى مهرجان برلين ١٩٥٧ واشترك فى أسبوع الفيلم العربى بالاتحاد السوفيتى، ١٩٥٨ .

أما فيلم شباب امرأة الذى شارك نجيب محفوظ فى كتابة السيناريو الخاص به أيضا ، فيقدم لنا دراسة نفسية واجتماعية لامرأة فى خريف العمر تعشق شابا ريفيا جاء للدراسة بالقاهرة . وقد عرض الفيلم فى مهرجان كان ١٩٥٦ .

وأخر هذه المجموعة نجد تجربة فريدة من نوعها فى تاريخ السينما المصرية هى تجربة فيلم « بين السماء والأرض » الذى كتب له نجيب محفوظ القصة السينمائية فقط ( ونجيب محفوظ أول من كتب القصة السينمائية فى مصر ، فكان بذلك رائدا فى هذا المجال ، الذى لم يعترف فيه من قبله بوجود القصة السينمائية باعتبارها عملا فنيا مستقلا ) . وكان بين السماء والأرض عبارة عن دراسة لمجموعة من الشخصيات تعطل بهم الأسانسير فى منتصف المسافة بين دورين . وفشلت هذه التجربة من الناحية التجارية ولذا لم تتكرر . وقد مثلنا الفيلم فى أسبوع الفيلم فى يوغوسلافيا ١٩٦٠ .

وقد أصبحت هذه الأفلام من كلاسيكيات السينما المصرية التى يكثر عرضها فى المناسبات الدولية والقومية المتعلقة بتاريخ السينما .

والى جانب هذه الأفلام أو القصص السينمائية التى أخرجها صلاح أبو سيف عن السيناريوهات التى كتبها نجيب محفوظ أو شارك فى كتابتها نجد أيضا أفلاما ستة تحمل طابع نجيب محفوظ وأخرجها آخرون : جعلونى مجرما ١٩٥٤ ، والنمرود ١٩٥٦ ، واحنا التلامذة ١٩٥٩ ، اخراج عاطف سالم ، درب المهايل ١٩٥٥ اخراج توفيق صالح ، وفتوات الحسنية ٥٤ اخراج نيازى مصطفى ، والهاربة ١٩٥٨ اخراج حسن رضى ، والمذنبون ١٩٧٦ اخراج سعيد مرزوق .



وتتفق الأفلام الثلاثة التي أخرجها عاطف سالم في أنها تتناول شخصيات تدفع بها ظروفها الاجتماعية الى الانحراف .

ويغلب على الفيلم الاول منها الطابع الميلودرامى وتلعب فيه الصدفة بحياة البطل دورا كبيرا ، فأبوه يموت ويتركه طفلا قبل أن يعترف ببنته ، ويطالب الطفل عمه بالميراث فيدفع به عمه الى دار الأحداث . وعندما يخرج منها يجد عملا بصعوبة ، ومع ذلك يتدخل العم ليطرده منه . وعندما يتعرف على راقصة ويبادلها الحب يدبر عمه مؤامرة يتهمة فيها بالقتل ليعبده عن طريقه الى الراقصة التي كان يطاردها بينما هى تصده ، فيقتل البطل عمه ، بينما كانت الراقصة قد استطاعت أن تثبت براءته من الجريمة الأولى .

ويحمل نجيب محفوظ لهذا الفيلم ذكريات سيئة فقد استغرق في كتابته ستة أشهر عانى فيها الأمرين بسبب اختلاف وجهات النظر مع العاملين معه فى الفيلم ، وعنه يقول نجيب محفوظ : « رغم أن هذا الفيلم حصل على جائزة يعجبني » .

وعن الصدفة أيضا تنبع كل أحداث سيناريو « النمرود » الذى يدفعه الفقر وفشله فى الحب الى الانتحار شنقا . لكن السقف ينهار تحت ثقل جسمه وتنهار منه مجموعة كبيرة من الأوراق المالية ، فيندفع فى أشباع ملذاته بها الى أن يقبض عليه مع العصاة التى كانت قد سرقت هذه الأموال من أحد البنوك وأخفتها بالسقف .

وكما هو واضح من حبكة هذا السيناريو أنها اصلح ما تكون لفيلم كوميدى . وهو ما قصده بالفعل نجيب محفوظ على حد قوله . غير أن عاطف سالم وسيد بدير - كما يذكر لنا - لم يقتنعا بأن يقوم فريد شوقى بدور كوميدى ( رغم إعجابه هو نفسه بالدور ، مع ملاحظة أن فريد شوقى أثبت فيما بعد قدرته على القيام بادوار كوميدية ) ولذلك عملا على تحويل السيناريو الى فيلم جاد .

أما فيلم احنا التلامذة فكان أفضل هذه الأفلام الثلاثة وأنضجها تعبيرا عن طابع نجيب محفوظ . وفيه يحل مشاكل ثلاثة شبان من طلبة الجامعة يتورطون فى عملية اجهاض لخادمة اعتدى عليها احدهم ، فيرتكبون جريمة قتل أثناء سطوهم على بار للحصول على المال اللازم للعملية التى تودى بحياة الفتاة . وينتهى مصيرهم الى السجن . وقد امتاز السيناريو برد مشاكل الشبان الثلاثة الى ظروفهم الاجتماعية

المختلفة • وجاءت شخصياتهم مقنعة • كما نجح في سرد أحداثه بسلاسة منطقية ، بحيث تؤدي الواحدة منها الى الأخرى حتى النهاية دون افتعال • وقد مثلنا الفيلم في مهرجان ماردل بلاتا بالارجنتين ١٩٦٠ وأساييغ الفيلم العربى بالاتحاد السوفيتى ريوغسلافيا وأراجواى ١٩٦٠ •

وكما كتب نجيب محفوظ فيلم « النمرود » على أنه فيلم كوميدى كتب أيضا قصة وسيناريو « حوب المهاييل » ليكون فيلما كوميديا • غير أن مخرجه توفيق صالح ، لم يلمس فيه روح الفكاهة وأخرجه جادا كذلك • وإن استطاع من الناحية السينمائية أن يقدم لنا فيلما فنيا يفرض نفسه على تاريخ السينما المصرية • والبطل فى هذا الفيلم هو المدرب نفسه بما يعج به من شخصيات ، نتعرف عليها من خلال حادثة طريفة لورقة • يانصيب • يشتريها عامل شاب أملا فى أن تحل أزمتة ويتزوج من خطيبته • لكنها تنتقل بفعل المصادفة الى مجذوب فى المدرب ويحدث أن تبيع الورقة ، فيفقد الشاب صوابه ، بينما يحيط أهل المدرب المجذوب بالاهتمام وكل منهم يحاول أن يستولى منه على الورقة ، لكنهم يفشلون • وأخيرا يلتهم قطع من الماعز الأوراق المالية التى حصل عليها المجذوب - قسمة جائزة اليانصيب - وكان يخفيها بجراب عنزته •

وفى فتوات الحسينية ، الذى كتب له نجيب محفوظ القصة والسيناريو أيضا ، يقدم لنا صورة لأهل هذا الحى ونوع القيم التى تحكم العلاقات فيما بينهم عام ١٩٠٥ • ويذكر نجيب محفوظ مما ساعده على كتابة هذا الفيلم أنه كان لا يزال يعيش فى جو هذه المنطقة وشخصياتها ، حيث كتبه عام ١٩٥٣ عقب انتهائه من كتابة الثلاثية مباشرة التى تدور أحداثها فى المنطقة نفسها • ويكشف لنا هذا القول عن أهمية العلاقة الزمنية بين انتاج نجيب محفوظ الأدبى وانتاجه السينمائى • ويمكن أن تصلح هذه العلاقة مفتاحا لمزيد من الفهم لهذه الأعمال •

وكان « الهاربة » عودة الى غلبة الأحداث الميلودرامية وإن انتهى نهاية سعيدة تجمع بين البطل والبطلة • فالبطلة تهرب من قربتها حتى لا يزوجوها من ابن عمها الذى لاتحبه • ويأويها طبيب فى القاهرة يعتدى عليها يوما • ثم يذهب لدراسة بالخارج • وتضطر هى للعمل لتربى طفلها • وعندما يفشل الطبيب فى العثور عليها بعد عودته من الخارج يكاد يتزوج من قريبة له ، لكنه يقابلها أخيرا ويتزوجها •

ويقدم فيلم المذنبون صورة قاتمة لما وصل اليه المجتمع فى



السبعينات مع الانفتاح الاستهلاكي من تفشى الرشوة والاستغلال والتكالب على الثراء السريع والحصول على المتع الحسية والمظهرية . وذلك من خلال مجموعة كبيرة من الشخصيات يجسرى معهم التحقيق لتواجدهم فى الحفل الذى أقامته المشلة ليلة مقتلها .

### طابع نجيب محفوظ

ويمكن أن نجمل فيما يلى السمات المشتركة التى تميز هذه الأفلام وتضفى عليها طابعا خاصا نطلق عليه طابع نجيب محفوظ . وهى سمات منتشرة فيها جميعا بدرجات متفاوتة . وقد يسود بعضها فيلما ما فيصبح الفيلم علامة عليها .

١ - الديكور أو المكان الذى تدور فيه الأحداث : فهى جميعا تدور داخل الحوارى والأزقة . والمكان فى هذه الأفلام ليس مجرد مساحة من الفراغ تتحرك داخله الشخصيات وانما هو شخصية حية بما له من تاريخ وتقاليد تترك بصماتها على الأحداث والشخصيات فضلا على أنه يحدد الجو العام للفيلم . وكما نجد فى روايات نجيب محفوظ الأولى ما يحمل أسماء المكان الذى تدور فيه أحداث الرواية ، نجد أيضا من عناوين هذه الأفلام « درب المهايل » و « فتوات الحسنية » حيث يقفز المكان فيها الى دور البطولة .

٢ - الشخصيات التى يقدمها نجيب محفوظ فى هذه الأفلام : هى شخصيات ابن البلد - غالبا - فى صورة المختلفة . وهى دائما شخصيات مطحونة جائئة للمال كما فى النمرود ، وجائئة للجنس كما فى شباب امرأة ، تجد نفسها مدفوعة الى الجريمة كما فى « احنا التلامذة » « وجعلونى مجرما » ، وهى شخصيات ضعيفة تبحث عن حل لها كما فى الهاربة ، وفى بحثها عن الحل تخطئ الطريق غالبا كما فى الفتوة واحنا التلامذة .

وشخصية المجرم تحتل مكانة بارزة فى هذه الأفلام ، فهى تعالجها أكثر من مرة من زوايا مختلفة ، بحيث يمكن أن نعطينا صورة واضحة لطبيعة الجريمة وطبيعة المجرم فى ملابس اجتماعية معينة ، تمثلها أفلام : لك يوم يا ظالم ، ربا وسكنة ، الوحش ، جعلونى مجرما ، فتوات الحسنية ، المذنبون .

٣ - الواقعية : التى يحددها من الناحية الشكلية الديكور والمظهر الخارجى للشخصيات ، ويحددها من حيث اسلوب المعالجة طريقة سرد الأحداث والتفسير المقدم لتصرفات الشخصيات . ومن الواضح أن هذه الأفلام قد حافظت على الواقعية فى اختيار الديكور واختيار الشخصيات ، كما كانت تربط دائماً بين تصرفات الأفراد والظروف الاجتماعية ، فيما عدا « لك يوم يا ظالم وريا وسكينة » حيث يبدو الشرير مجرماً بطبعه مما يهبط بمستواهما الى الطبيعية التى تمثل المستوى الأدنى من مستويات الاتجاه الواقعى .

٤ - النقد الاجتماعى : لا يكاد يخلو فيلم من هذه الأفلام من نقد أو توجيه اجتماعى . ويكفى من الفيلم أن يبرز لنا العوامل التى أدت الى الانحراف ليكون فيه التوجيه الكافى لاجتنابه كما فى احنا التلامذة أو جعلونى مجرماً .

وفى الوحش يحمل الناس مسئولية تهاوى المجرم فى سطوته عليهم بعدم التعاون بينهم وبين أنفسهم أو بينهم وبين البوليس للقضاء عليه . وفى درب المهايل يسخر من الذين يريدون الحصول السريع على المال . أما فى الفتوة فانه يوجه نقداً مباشراً للنظام الرأسمالى الذى لا يسمح للانسان الا بأن يكون ذنباً أو حملاً .

٥ - المسحة الميلودرامية : وتغلب على هذه الأفلام بما لها من مبالغات فى التعبير عن المأسى ، والسماح للصدفة بدور كبير فى الأحداث . وان كانت هذه المسحة باهتة فى بعضها الا أنها أظهر ما تكون فى لك يوم يا ظالم والهاربة وجعلونى مجرماً بحيث يمكن اعتبارها من أفلام الميلودراما أصلاً .

وان وجود هذه السمات على هذا النحو فى الأفلام التى كتب لها نجيب محفوظ رغم اختلاف مخرجيها . يعنى أن نجيب محفوظ هو كاتب السيناريو الوحيد فى مصر الذى استطاع أن يفرض شخصيته على الفيلم .

وهن الملاحظ أن هذه السمات نفسها نجدها أيضاً بنسب متفاوتة فى الأفلام التى اخلت عن أعماله الأدبية فى انقصة أو الرواية .



## أفلام المجموعة الثانية

### الأفلام المأخوذة عن رواياته :

فى الوقت الذى كاد فيه نجيب محفوظ أن يتوقف عن كتابة السيناريوهات تقريبا ، بدأت السينيما فى تحويل رواياته الى أفلام . ويرفض نجيب محفوظ أن يكتب سيناريوهات الأفلام المأخوذة عن أعماله الأدبية . فهو يرى أنه من الصعب عليه باعتباره كاتبها أن يتخلص من أسرها الأدبى له ، مما قد يضر بالفيلم نفسه الذى يؤخذ عنها .

ومما قد يبدو غريبا للوهلة الأولى أن هذه الأفلام المأخوذة عن روايات أو قصص نجيب محفوظ كانت - بوجه عام - أكثر نضجا من الأفلام التى كتب لها السيناريو بنفسه مباشرة . ولعل ذلك يرجع الى انها جاءت فى فترة تالية تعتبر أكثر تقدما من الناحية الفنية عموما عن الفترة السابقة عليها . خاصة وأن بعض مخرجيها سبق لهم معالجة أفكاره من خلال سيناريوهات الأولى مما زاد خبرتهم بهذه الأفكار وقدرتهم على نقلها . كما أن الفيلم فى هذه المرة يعتمد على نص أدبى معروف له قيمته التى تفرض على المخرج أن يبذل أقصى طاقته ليكون على مستوى النص . وعن هذه الأفلام يقول نجيب محفوظ : من حسن حظى أن جميع الأفلام التى أخذت عن كتبى أحرزت نجاحا كبيرا . وقد استجبت لها رغم كل ما قيل عنها . ليس هناك أقطع مما قيل عن فيلمى « قصر الشوق وبين القصرين » ومع ذلك سعدت بهما جدا . وأنا راض عنهما تماما (١) .

\*\*\*

ومع ذلك يمكننا القول من البداية أن جميع الأفلام المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ خلال الستينات رغم نجاحها التجارى ورغم سعادته بها - وهو أمر يخصه شخصيا - ورغم الجهد الواضح فى ارتباطها بالنص . . لم تكن أمينة تماما فى ترجمتها ، حيث كانت تخرج دائما عن روح النص بلوجات متفاوتة . يستثنى منها تجربتان رائدتان فى

---

(١) عن الحديث الخاص بالسينما شافنا مع الأستاذ نجيب محفوظ ١٩٧١ .

هذا المجال هما فيلما « بداية ونهاية » و « خان الخليل » وكان طبيعيا ان يكون الفيلمان من اخراج اثنين سبق لهما التمرس بأعمال نجيب محفوظ وافكاره ، فالأول من اخراج صلاح أبو سيف والثانى من اخراج عاطف سالم .

وكان بداية ونهاية ١٩٦٤ هو أول الأفلام المأخوذة عن رواية لنجيب محفوظ ، وقد نجح صلاح أبو سيف فى متابعة أفراد الأسرة التى عالجتها هذه الرواية متابعة دقيقة تكشف عن أزماتها بعد موت عائلتها وما يدور داخل أفرادها من صراعات . والفيلم يعطينا عموما - كما تعطينا الرواية - صورة مقربة لما تعانیه أسرة مصرية تعيش فى ذيل الطبقة البرجوازية الفقيرة . والأسرة مكونة من الأم « أمينة رزق » وحسن الابن الأكبر « فريد شوقي » وحسين الأوسط « حسين كمال » وحسين الأصغر « عمر الشريف » واختهم « سناء جميل » . وقد عرض الفيلم بمهرجان موسكو ١٩٦١ وأسابيع الفيلم العربى فى تشيكوسلوفاكيا ويوغوسلافيا ١٩٦١ وبولندا ١٩٦٢ .

كما نجح عاطف سالم فى أن يعبر لنا بصدق عن ميلودراما خان الخليل ١٩٦٦ العاطفية التى تقدم لنا كهلا مترددا « عماد حمدي » يقع فى حب بنت الجيران الصغيرة سميرة أحمد . لكن أخاه «حسن يوسف» يسبقه اليها فيتراجع الكهل . ثم يموت أخوه قبل أن يتزوج بها ، فيتلقى الكهل صدمة أخرى من القدر الذى لم يترفق به بعد أن أصابه بالحياة فى حبه الأوحده . وقد استطاع عاطف سالم أن ينسج أحداث هذه القصة بأسلوب شاعرى حزين ، لا يخلو من فكاهات مريرة . وقد مثلنا الفيلم فى مهرجان موسكو ١٩٦٧ وأسبوع الفيلم العربى بالمانيا الشرقية عام ١٩٦٧ .

ولم يتناول عاطف سالم من روايات نجيب محفوظ غير هذه الرواية أما صلاح أبو سيف فقد أخرج فيلما آخر عن رواية نجيب محفوظ القاهرة الجديدة . وفى الفيلم أغفل اثنين من أبطال الرواية الثلاثة واكتفى بالتركيز على أهم هذه الشخصيات وهو الطالب الفقير محبوب عبد الدايم « حمدي أحمد » الذى يفقد احساسه بالكرامة تحت وطأة الفقر الشديد ، حتى أنه لا يجد مانعا من الزواج من احسان « مسعود حسنى » عشيقته قاسم بك « أحمد مظهر » ليضمن وظيفة . وقد استطاع الفيلم أن يربط دراميا بين محبوب وزميله فى الدراسة على طه الذى تطارده الحكومة الملكية لثوريته . ولما كانت التعديلات التى أدخلها الفيلم على القصة الأصلية تعديلات جوهرية فقد فضل المخرج عدم الاحتفاظ باسم القصة



ايضا واطلق عليها « القاهرة ٣٠ » . وقد عرض الفيلم بمهرجان كارلو فيفاري ١٩٦٦ ، واشترك في اسبوع الفيلم العربي بالمانيا الشرقية ١٩٦٧ . ونال الفيلم سبع جوائز أولى في مسابقة الافلام القومية التي أجرتها الجامعة العربية عام ١٩٦٧ ، وهي جوائز : الانتاج والاخراج والقصة والسيناريو والتصوير والديكور والتمثيل .

اما الافلام الثلاثة التي أخرجها حسن الامام في الستينات عن روايات لنجيب محفوظ وهي حسب تسلسل ظهورها « زقاق المدق » و « بين القصرين » ١٩٦٤ وقصر الشوق ١٩٦٧ فقد أخذت عن روايات مستعرضة تتناول شخصيات عديدة وأحداثا كثيفة متشعبة يستحيل معها أصلا ترجمتها ترجمة كاملة في فيلم سينمائي . ولهذا كان حسن الامام يختار من بين أحداث القصة ما يكفي ليكون فيلما ويترك الباقي . فيقتصر في زقاق المدق على قصة الحب بين حميدة « شادية » وعباس الحلوي « صلاح قابيل » الذي يترك الزقاق للعمل بالجيش الانجليزى لتوفير المال اللازم لزواجه من حميدة . لكنه يعود ليجد حميدة بين أحضان الانجليز في أحد الملاهي . وفي جزأى الثلاثية « بين القصرين » و « قصر الشوق » استأثرت مغامرات عبد الجواد « يحيى شاهين » الجنسية وابنه ياسين « عبد المنعم ابراهيم » باهتمام المخرج أكثر من أى شىء آخر .

ووقع حسام الدين مصطفى فى نفس الخطأ بالاهتمام بالمشاهد الجنسية فى فيلمى الطريق ١٩٦٥ والسमान والغريف ١٩٦٨ . وقد اكتفى بمتابعة الأحداث الظاهرية دون أن يفرض على مشاهدا ، ففقد البحث عن الأب فى الطريق دلالاته الايجابية . كما عجز الفيلم الثانى عن تحليل مشاعر عيسى الدباغ . وقد عرض الأول فى مهرجان لوكارنو ١٩٦٥ .

وفى اللص والكلاب ١٩٦٣ استأثرت المطاردات فى نصفه الأخير باهتمام مخرجه كمال الشيخ على حساب تحليل شخصية البطل « رشدى أباطة » . وعرض الفيلم بمهرجانى برلين ومقديشيو ١٩٦٣ وأسابيع الفيلم العربى فى نابولى وروما ١٩٦٣ وماليزيا ١٩٦٦ .

اما فيلم كمال الشيخ الثانى عن روايات نجيب محفوظ وهو فيلم ميرamar ١٩٦٩ فقد انتهى الى عكس ما ترمى اليه الرواية الأصلية ، حينما جعلنا نميل الى « البك » السابق طلبه مرزوق « يوسف وهبى » ، واكتفى من شخصية الاقطاعى حسنى علام « أبو بكر عرت » بجانبها الفكاهى ، وصالح بين زهرية « شادية » وبائع الجرائد « عبد المنعم ابراهيم » . بينما لاتجد الرواية فى بائع الجرائد ممثل البورجوازية الصغيرة منقذا

لزهرة • كما أنها تدين كل شخصيات البنسيون وتكشف عن عفونتها ،  
الأمر الذى لم ينجح فيه الفيلم الا مع الانتهازى سرحان البحرى  
« يوسف شعبان » مدعى الاشتراكية فقط •

\*\*\*

ومع قنوم السبعينات كان هناك تغير ملحوظ فى التعامل مع  
أعمال نجيب محفوظ الأدبية ، سواء من الناحية الكمية حيث اخلت  
الأفلام المعتمدة عليها تتزايد تدريجيا ، أو من الناحية الكيفية التى  
تمثلت فى نضج المستوى السينمائى واقتربه أكثر من روح النص ،  
كما تمثلت فى اتوجه الى القصة أيضا الى جانب الرواية ، ثم غلبة  
الاعتماد على القصة بعد ذلك •

ويشير هذا التغير الى دلالة واضحة هى ما حققه السينمائيون من  
تقدم لم يكن متوفرا لهم من قبل • والتقدم هنا لا يخص السينما كحرفة  
وانما كأداة تعبير فنية طيبة فى يد الفنان • وهو ما يتحقق بالفعل فى الجيل  
الجديد من كتاب السيناريو والمخرجين الذين شاركوا فى ابداع هذه  
الأفلام • وقد سبق ذكر بعض أسماء هذا الجيل من المخرجين اما كتاب  
السيناريو فكان فى مقدمتهم ممدوح الليثى الذى كتب سبعة أفلام عن  
أعمال نجيب محفوظ أفضلها « الحب تحت المطر » ومصطفى محرم الذى  
كتب ستة أفلام أفضلها « أهل القمة » وأحمد صالح ٤ أفلام  
أهمها الشيطان يعظ وغيرهم ممن يجدر ذكرهم أمثال : أحمد عباس صالح  
وصلاح جاهين ورافت الميهى ومحسن زايد •

بلغ عدد الأفلام المأخوذة عن أعمال نجيب محفوظ الأدبية فى  
السبعينات ١١ فيلما اعتمد منها على رواياته ٦ أفلام هى على التوالى :  
السراب ١٩٧٠ • ثرثرة فوق النيل ١٩٧١ ، السكرية ١٩٧٣ ، الشحات  
١٩٧٣ ، الحب تحت المطر ١٩٧٥ الكرنك ١٩٧٥ •

نجح السراب اخراج أنور الشناوى فى ترجمة المغزى التربوى  
للقصة ، بما قدمه من دراسة لحالة عجز جنسى • وإن هبط ضعف  
الاخراج بالمستوى الفنى للفيلم ولم يصل الى ما يجب من عمق فى تحليله  
لازمة البطل النفسية بسبب تركيز اهتمامه على الجانب الكوميدي منها •

ويأتى ثرثرة فوق النيل بالنسبة لكتابه ممدوح الليثى أقرب الى  
فحوى الرواية من فيلمه السابق « ميرamar » بما طرحه من مظاهر الانحلال  
لمجموعة أصدقاء العوامة ، بالاضافة الى حواراته المليء بالسخرية والمرارة  
من الأوضاع الاجتماعية المتردية • ولكن البناء السينمائى للفيلم ( من



ناحية الحركة والصورة ) جاء ضعيفا . وقد أخفق فى تنفيذ بعض المشاهد الهامة . وعمد الى الاثارة فى تقديم المشاهد الجنسية مما يبعد الفيلم عن أهدافه الى أهداف أخرى . كما أن عرض هذه الصورة النقدية للمجتمع بعد هزيمة ١٩٦٧ فى الفيلم لا يتفق وما جاء فى الرواية التى نشرت قبل الهزيمة ١٩٦٦ مما يخلط بين السبب والنتيجة .

ويأتى « السكرية » الفيلم الثالث لكاتبه ممدوح الليثى أكثر نضجا من سابقه ، كما جاء أفضل أجزاء الثلاثية اخراجا لحسن الامام بعد « قصر الشوق » « وبين القصرين » . وهو أقربها الى النص الذى يرصد حركة الجيل الثالث من أسرة السيد عبد الجواد ، وقد توجه أحدهم ( عبد المنعم ) الى الدين بحثا عن الخلاص وتوجه الآخر ( أحمد ) حسين الامام الى اليسار بحثا عن العدل ، أما الثالث ( رضوان ) محمد العربى فاعتمد على وسامته وعلاقته الشاذة بأحد البشوات للتسلق الاجتماعى ، بينما يفرق ( كمال ) - نور الشريف ابن السيد عبد الجواد فى رومانسيته وأحلامه الفلسفية . ويحاول الفيلم بذلك أن يقدم ما تقدمه الرواية من تصوير صادق لا ينقصه التحليل عن مجتمع ما قبل الثورة وما يرهص به من أحداث .

ويمثل « الشحات » بعد السسمان والخريف التجربة الثانية المشتركة فى ترجمة نجيب محفوظ الى السينما لكل من أحمد عباس صالح كاتب السيناريو وحسام الدين مصطفى مخرجا . والروايتان من الأعمال الأدبية الصعبة على اللغة السينمائية ، حيث الاعتماد الأكبر فيهما على تحليل المشاعر والمنولوجات والأفكار الداخلية للشخصية . وكل منهما تتناول أفكارا فلسفية مجردة . ولم توفق التجربة الثانية كسابقتهما فى التعبير عن موضوعها : الثورى الباحث عن اليقين بعد أن تخلى عن ثوريته ، تحول فى الفيلم الى مجرد منحرف يلاحق الراقصات « محمود مرسى » . وان كنا نراه موهوما دائما لكنا لانفهم السبب ، ولا نتعرف على حقيقة أزمته الروحية التى بدت كما لو كانت مجرد الملل من الحياة الزوجية أو الهروب من شعور بالذنب ناحية زميله المحكوم عليه بالسجن لأسباب سياسية . وتحولت بذلك المشكلة الفكرية فى الرواية الى مشكلة أخلاقية فى الفيلم الذى لم يترفع عن استغلال المشاهد الجنسية المثيرة كالعادة .

ويمثل كل من « الحب تحت المطر » و « الكرنك » ذروة من ذروات النضج القليلة التى تصل الى أرقى مستويات المعالجة السينمائية لروايات

نجيب محفوظ ، الأول كتبه مملوح الليش والثانى شارك في كتابته مع صلاح جاهين .

« الحب تحت المطر » اخراج حسين كمال يكشف بعمق ولغة سينمائية رفيعة عن معاناة الشباب وما أصابه من انهيار بوقوع النكسة . ويتميز الفيلم عن كل ما عداه من أفلام تناولت مواضيع مماثلة بميزتين ، الأولى أنه تجنب استخدام مشاهد الاثارة الجنسية المبهودة ، رغم أنها كانت متاحة ، فعبر عنها ولم يقدمها ، وهو ما يجب . والميزة الثانية والأهم أن الشباب رغم سقوطهم تحت ظروف القهر الاقتصادي الساحق وهبوط الروح المعنوية بسبب الهزيمة ، وانهيار المثل ، وفقدان القدوة . . لم يتحول عنده السقوط الى عقد تسلمه الى العجز . . فهو يرفض السقوط الذى يقع فيه ويدينه ويقاومه دون خطابية . . ويكتشف بنفسه طريقه للخلاص من خلال خبرته الذاتية على مسار حياته اليومية .

وان أضعف الفيلم - نوعا - تعدد الشخصيات مما قلل من اشباعها ، والرمزية المباشرة أحيانا ، والحوار المباشر أحيانا أخرى . ولكن الفيلم فى عموميه يمثل واحدا من أفضل أعمال مخرجه ، وأفضل أعمال كاتبه . كما أن روح المقاومة العنيدة الكامنة داخل شخصياته تمثل إضافة إبداعية بحق لما جاء فى الرواية .

وعن معاناة الشباب أيضا فى مرحلة أسبق يجسد - بوحشية - فيلم الكونك ( اخراج على بدرخان ) ما جاء فى الرواية ، من تلفيق للتهم وتعذيب بشع وتحطيم للكرامه الانسانية فى نفوس شباب الثورة ، باسم الحفاظ على الأمن ، والحفاظ على الثورة . وعندما يلجأ الشباب الى عضو مجلس الشعب يتم القبض عليه هو الآخر . ويزداد التعذيب فى كل مرة حتى يصل الى اغتصاب الطالبة « معاد حسنى » أمام زميلها وخطيبها « نور الشريف » ولايفرج عنهما الا بعد التعذيب بالتجسس على زملائهم ، بينما يموت زميل آخر من شدة التعذيب .

انه نقد حاد للتسلط والديكتاتورية والبوليسية حين تتحكم فى مصائر الناس . غير أن نهاية الفيلم بإضافة ثورة التصحيح وانتصار أكتوبر جاء على طريقة النهايات السعيدة المقررة . وبدا الفيلم كما لو كان مقارنة - لامبرر لها - بين عهدين . ان الرواية فى الأصل - وكذلك الفيلم ، بدون نهايته - ادانة صارخة للظلم حين تنفث السلطة البوليسية، وليست مجرد حكاية أو مأساة تجاوزتها أو عالجتها الأحداث التالية .

\*\*\*



ورغم اتساع عدد الأعمال المنسوبة الى نجيب محفوظ في الثمانينات ، فالأفلام المأخوذة عن رواياته منها تراجعت الى حدها الأدنى حيث كانت فيلمين فقط هما « عصر الحب » و « وصمة عار » في نفس العام ١٩٨٦ . وكان الثاني منهما إعادة انتاج لرواية الطريق التي سبق انتاجها بعنوانها الأصلي ، والفيلمان لا يمثلان أهمية خاصة على مستوى العرض السينمائي . . . ويأتي كل منهما اقل قيمة من اعمال اخرى جيدة لنفس المخرج .

فيلم « عصر الحب » اخراج حسن الامام عبارة عن حشد كبير من الأحداث الميلودرامية المليئة بالفواجع والمفاجآت والقتل والسجن والخيانة والصراع حول المرأة وكلام في السياسة . لا يختلف الفيلم كثيرا في سرد أحداثه عن الرواية ، كما لا يختلف عنها في المزاج الميلودرامي ورسم الجو الاجتماعي المصاحب للأحداث التي تدور في الثلاثينات داخل الحانات والملاهي والبيئة الشعبية حيث يختلط كل ذلك مع مقاومة الاستعمار .

ويشارك فيلم « وصمة عار » اخراج اشرف فهمي مع الفيلم السابق لنص الرواية « الطريق » في نقطة انطلاق كل منهما . شاب يبحث عن أبيه الذي يمثل الجذور كما يمثل الحماية . ولكن بينما يشير الأول الى أهمية البحث عن عمل باعتباره الأجدى في ضمان الحماية والكرامة كما تقول الهام في الفيلم « سعاد حسني » في الأول و « يسرا » في الثاني ، فالمعنى الذي يركز عليه الفيلم الثاني « وصمة عار » هو عبث هذا البحث عن الأب الوهم .

ولكن كما ضاع المعنى المقصود في الفيلم الأول بالاهتمام بتفاصيل الجنس والجريمة في النصف الأخير منه ، كذلك ضاع المعنى الآخر المقصود في الفيلم الثاني بتكثيف أكبر لأحداث الجنس والجريمة من خلال اضافة شخصية « يوسف شعبان » عشيق زوجة صاحب الفندق التي يدبر معها عملية تحريض البطل « نور الشريف » على قتل الزوج . ثم يقوم هو بقتل الزوجة « شهيرة » ليحصل على المال وحده بعد أن يدبر الصاق التهمة « بنور الشريف » . ويعدم البطل على جريمة لم يرتكبها ، بينما أفلت من الجريمة السابقة التي ارتكبها .

وان جاءت اللقطة الأخيرة للبطل وهو يرى وجه أبيه في « عشاوى » تردنا الى المعنى العبثي الذي يطرحه الفيلم ، وقد تعنى أنه

قاتل نفسه • اذ أن هذا البحث الوهمي هو قاتله • وهي لقطة موحية  
مثيرة للتساؤل •

والرواية في الأصل تحتل ما طرحه كل من الفيلمين من معنى ،  
ولكن ربما لازالت في انتظار فيلم ثالث يحافظ على المعنى الخلفي لها  
دون أن يطمسه بأحداث مثيرة ويحقق بذلك التوازن الصعب بين كثافة  
الحدث وعمق المعنى الباطن •

\*\*\*

من هذا التحليل المركز لأفلام نجيب محفوظ المأخوذة عن رواياته  
يمكننا أن نخلص إلى أن السينما المصرية التي عرفت طريقها إلى الأدب  
قبل أن تنطق من خلال أعداد فيلم زينب الصامت عن رواية الدكتور  
محمد حسين هيكل التي تحمل نفس العنوان ، وكان نجيب محفوظ يكتب  
لها مباشرة القصة والسيناريو منذ عام ١٩٤٥ ، ظلت بمنأى عن اكتشاف  
أدب نجيب محفوظ حتى عام ١٩٦٠ حين تم أعداد أول فيلم عن روايته  
« بداية ونهاية » •

ولكن يبدو أن نجاح هذه التجربة أغرت السينمائيين بالاقبال على  
تكرارها • ووصلت هذه المحاولات إلى ذروتها خلال الستينات حيث تم  
عرض عشرة أفلام تحمل عناوين روايات نجيب محفوظ •

ومن بين هذه الأفلام العشرة تعرفنا على محاولتين رائدتين في  
الترجمة الأمينة من لغة الأدب إلى لغة السينما وهما فيلمي « بداية ونهاية »  
و « خان الخليلي » • والأول منهما أصبح بمنهجيته الكلاسيكية يصلح  
للداسة النموذجية للأعداد السينمائي من الرواية إلى الفيلم •

أما الأفلام الستة التي أنتجت عن روايات نجيب محفوظ في عقد  
السبعينات التالي فنجد منها أيضا تجربتين رائدتين على مستوى آخر  
من الترجمة التي تصل من قوة التأثير بما يزيد عما هو في الأصل ، كما في  
« الكرنك » • أو يجد صاحبها من الجرأة والتحرر من التقيد الحرفي  
لنص ما يسمح له بوضع إضافة جديدة قد تحرف قليلا من وجهة نظر  
النص ، لكنها تمثل إضافة إبداعية ترفع من قيمته ولا تهبط به كما في  
« الحب تحت المطر » •

ومن خلال الفيلمين اللذين أنتجا عن روايتين لنجيب محفوظ في  
الثمانينات نجد تجربة أخرى جديدة غير مسبقة في تاريخنا السينمائي  
وهي تجربة فيلم ( وصمة عار ) • ولا ترجع أهميتها فقط إلى أنها التجربة  
الأولى لإعادة إنتاج فيلم عن رواية عربية سبق إنتاجها هي رواية الطريق

ر باستثناء فيلم زينب الذى أنتج صامتا ثم متكلما عن نفس الرواية لنفس المخرج ) ، وانما ترجع أهميتها أيضا الى أن هذا الفيلم - رغم أنه ليس فى مستوى أفضل أفلام مخرجه - يمثل محاولة جريئة فى تقديم تفسير مختلف عن الفيلم السابق لنفس الرواية . وان لم يوفق الفيلم تماما فى إبراز هذا التفسير بالقدر الكافى كما أوضحنا ، الا أن المحاولة موجودة . وقدم الفيلم - على العموم - صياغته المختلفة لنفس الرواية ، مستوعبا لما سبق انجازه من تحرر بإضافة أحداث وشخصيات جديدة .

وإذا حاولنا أن نقارن بين سمات أفلام هذه المجموعة الثانية - عامة - المأخوذة عن روايات نجيب محفوظ ، وما استخلصنا من سمات أفلام المجموعة الأولى التى كتب لها نجيب محفوظ القصة أو السيناريو مباشرة ، نجد من أفلام المجموعة الثانية ما يمثل امتدادا واضحا لكل سمات المجموعة السابقة فى الديكور والشخصيات والجو الاجتماعى والنقد والمسحة الميليودرامية . ومن هذه الأفلام بنائة ونهاية ، زقاق المدق ، بين القصرين ، قصر الشوق ، السكرية ، خان الخليل ، القاهرة ٣٠ ، عصر الحب .

ويرجع ذلك - كما يبدو - الى أن الروايات التى أخذت عنها هذه الأفلام أصولها ، كان نجيب محفوظ قد كتبها فى نفس الوقت تقريبا الذى كتب فيه قصص وسيناريوهات أفلام المجموعة الأولى بين عامى ١٩٥٧/٤٥ وذلك فيما عدا « عصر الحب » التى نشرت عام ١٩٨٠ .

أما أفلام : اللص والكلاب ، الطريق ، السمان والخريف ، الشحات ، وصمة عار ، فتتمثل اتجاها آخر يستمد مقوماته من التطور الأدبى الذى طرأ على نجيب محفوظ فى كتابة الروايات التى أعدت عنها هذه الأفلام . وفيها تنحسر أهمية البيئة ويتوارى الضغط الساحق للظروف الاجتماعية على الشخصيات ، ولم تعد الشخصيات ضحايا هذه الظروف ، ولم يعد الصراع نابعا عن التناقض بين الإنسان وخارجه وانما أصبح الصراع - فى المقام الأول - بين الإنسان ونفسه .

وان كانت هذه الأفلام لم تستطع أن تصل الى مستوى الرواية فى تجسيم المأساة الحقيقية لهذه الشخصيات ومعاناتها الداخلية ولم تحقق فى السينما ما حققه نجيب محفوظ فى الرواية بالتعبير عن قضايا عامة . وبدت محصورة - الى حد كبير - داخل نطاق الأحداث بمفهومها الجزئى المحدد .



ويجمع بين أفلام : مرامار ، ثرثرة فوق النيل ، الحب تحت المطر ،  
الكرنك تناولها لمشاكلنا اليومية المعاصرة وما تعانيه من ضغوط . وتمثل  
بالمقارنة بأفلام المرحلة الأولى عودة الى الواقع المعاش ، ولكن بطريقة أخرى ،  
تبدو هنا أكثر عمقا وأشد حدة وأوضح هدفا وأكثر التصاقا بواقعنا  
اليومي . وذلك على مستوى الفيلم كما هو على مستوى الرواية . مع وضع  
ما سبق ذكره - من أوجه الخلاف بينهما - في الاعتبار .

## أفلام المجموعة الثالثة

### الأفلام المأخوذة عن القصة :

رغم أن الطبعة الأولى لأول مجموعة قصص قصيرة لنجيب محفوظ تحمل تاريخ عام ١٩٣٨ ، وتوالى بعدها ظهور مجموعات أخرى ، إلا أن السينما لم تقترب منها إلا بعد أن جربت نجاحها مع الرواية لمدة أكثر من عشر سنوات . ومن الطريف الإشارة إلى أن فيلم « الشريفة » الذى ظهر عام ١٩٨٠ اعتمد على إحدى القصص الموجودة فى أول مجموعة منها « همس الجنون » أى بعد حوالى نصف قرن من نشر القصة .

وقد تأخر الاعتماد على قصص نجيب محفوظ فى الأفلام لأن القصة ، وإن كانت أقرب إلى روح الفيلم وتسمح للسينمائي بفرصة أوسع للإبداع إلا أنها تتطلب مبدئيا هذه القدرة على الإبداع أصلا . وكان علينا أن ننتظر حتى أوائل السبعينات ليظهر أول الأفلام المأخوذة عن قصة قصيرة من قصص نجيب محفوظ .

وكان هذا الفيلم هو فيلم صورة مسمومة ويمثل الجزء الثالث من فيلم صور مسمومة الذى عرض عام ١٩٧٢ . وفيلم صورة مأخوذ عن قصة بنفس العنوان من مجموعة خمارة القط الأسود . كتب له السيناريو رافت الميهي وأخرجه مذكور ثابت . ويستغرق الفيلم حوالى ٦٠ دقيقة .

ويعتبر الفيلم محاولة تجريبية مبكرة وفريدة أيضا فى السينما المصرية على نهج بريخت فى التفرير . يظهر المخرج بنفسه على الشاشة وهو يبحث بالكاميرا عن حقيقة شخصية القتيلة والدوافع وراء الجريمة .

والى جانب هذه المحاولة الأولى التى جاءت متأخرة ، لم يتضمن هذا العقد من أفلام نجيب محفوظ ( ١٣ فيلما ) غير محاولة أخرى من المحاولات

المأخوذ عن قصة قصيرة وتتمثل في فيلم « أميرة حبي أنا » المأخوذ عن قصة من مجموعة « المرايا » اخراج حسن الامام ١٩٧٤ . وهو فيلم غنائي استعراضي عن تورط « حسين فهمي » في زواج مصلحة من ابنة صاحب الشركة التي يتخلص منها ومن الشركة عندما يعثر على حبه الحقيقي « سعاد حسني » . غير أن الفيلم يبدو تكرارا لفيلم « خلى بالك من زوزو » لنفس المخرج والأبطال وكاتب السيناريو ، ونفس الشكل الفني ، ونفس عقدة القصة تقريبا ، وإن اختلفت الأسباب التي تحول بين الحبيبين ولكن تبقى النهاية واحدة .

\*\*\*

وفي الثمانينات يصل تواجد نجيب محفوظ على الشاشة الى ذروته العددية ، حيث يبلغ عدد أفلامه ١٧ فيلما ، ولازال على نهاية هذا العقد تام آخر . وتصل الاستعانة بقصصه الى ذروتها أيضا ، بحيث تمثل - بالنسبة لما سبق - قفزة عددية وتنوعية بارزة . كل أفلام هذا العقد مأخوذة عن قصصه القصيرة فيما عدا فيلمين فقط .

وتتوزع القصص المأخوذ عنها الأفلام بين مجموعات قصصية مختلفة . ولكن الملاحظ أن ملحمة الحرافيش استأثرت بنسبة كبيرة منها حيث اعتمدت ستة أفلام على بعض ما جاء بها من حكايات . وبالإضافة الى هذه الأفلام الستة نجد ثلاثة أفلام أخرى عن عصر الفتوات أيضا ، لتصبح تسعة أفلام ، يجمع بينها نفس الجو والشخصيات تقريبا . وبعض القضايا أيضا .

وخارج نطاق أفلام الحرافيش والفتوات التي سادت هذا العقد نجد من الأفلام التي تدور أحداثها في الزمن الحاضر وتناقش بعض قضايانا المعاصرة ، ثلاثة منها جديرة بالاعتبار هي على التوالي أهل القمة ٨١ وأيوب ٨٤ والحب فوق هضبة الأهرام ١٩٨٦ .

أهل القمة اخراج علي بدرخان ، مأخوذ عن قصة متوسطة الطول تحمل نفس العنوان من مجموعة الحب فوق هضبة الهرم . يمثل الفيلم إحدى المحاولات النادرة في الحفاظ على المعنى مع القدرة على توسيع العمل بمزيد من التفاصيل والتأثيرات الدرامية ، بالإضافة والتغيير في الشخصيات والأحداث والأماكن ، مما يدعم المعنى - ربما - أكثر من الأصل نفسه .

يقدم الفيلم تحليله الاجتماعي والاقتصادي لعوامل محددة من عوامل الفساد في مجتمعنا الراهن تتمثل في نمو الطبقة الطفيلية المستغلة في ظل قوانين الانفتاح . ويأتي العرض بطرية فنية مثيرة ومقنعة من خلال تحول



لص صغير ( نور الشريف ) الى لص كبير ليصبح واحدا من رجال الأعمال على قمة المجتمع ، بعد أن وعى الدرس من أساتذته المهرب الكبير ( عمر الحريري ) الذي ينجح في اخفاء أعماله المشبوهة بالمظهر الطيب وتحت غطاء الدين . بينما يعاني الضابط ( عزت العلايلي ) من ضغوط الحياة الصعبة . يقاوم ويرفض السقوط ، لكن كل ما حوله ينهار . فهو غير قادر على إيقاف زحف ( نور الشريف ) . ويفاجأ بأن ابنة أخته ( سعاد حسني ) ترضى به زوجا وترى فيه منقذها من الضيق الخانق . وعندما يمسك بالمهرب الكبير يأتي الأمر من أعلى بنقله الى الصعيد .

وفيلم « ايوب » المأخوذ عن قصة بنفس العنوان من مجموعة « الشيطان يعظ » يعلن عن قدرة مخرج جديد « هاني لاشين » على التعبير السينمائي السلس . كما يعلن عن عودة الممثل العالمي ( عمر الشريف ) للظهور في السينما المصرية .

الفيلم يحترم القصة الأصل بالحفاظ على مضمونها ، كما يحترم المشاهد بالبعد عن استخدام أساليب الاثارة المعهودة . ويقدم موضوعه بلغة سينمائية سليمة وأداء تمثيلي متمكن عن مليونير ( عمر الشريف ) يصاب بشلل ، يحن الى لقاء أصدقائه القدامى . ينصحه صديقه الطبيب ( فؤاد المهندس ) باسترجاع ذكرياته وتسجيلها . لاسترجيع زوجة المليونير ( مديحة يسرى ) للتقارب بين زوجها والطبيب ، لأن الأخير على النقيض منها لايهتم بالمظاهر أو المال .

يعثر المليونير على شفاثه بالاعتراف . ويقرر نشر اعترافاته التي سجلها ، وتفضح الأساليب غير المشروعة التي سلكها لتحقيق ثروته . كما تكشف عن فضائح آخرين . ويعلم الآخرون من أصحاب الملايين بحقيقة الاعترافات فيقاومونه ، ويحرقون المطبعة . وعندما يحاول أن يهرب بنسخة منها يطلقون عليه الرصاص وتتطاير الأوراق في الهواء .

قصة بسيطة تدعو - بغير افتعال أو تشنج أو مباشرة - لبعض القيم الاجتماعية الأساسية للحفاظ على سلامة النفس وسلامة المجتمع . استطاع أن يجعل منها كاتب السيناريو محسن زايد مع المخرج الجديد والممثل القدير فيلما جديرا بالتقدير . ومن مشاهدته القوية المؤثرة التي تم تنفيذها وأداؤها بمهارة عالية ، مشهد إصابة المليونير بالشلل ومشهد الكابوس الذي يشقى على أثره .

والحب فوق هضبة الهرم من اخراج عاطف الطيب وسيناريو مصطفى محرم عن قصة بنفس العنوان الذي تحمله المجموعة ، مناقشة

جريئة بالصورة والحوار لمشكلة الحب والزواج عند الشباب في عصر التضخم والانفتاح . قدمت القصة للفيلم كل متطلباته تقريبا : الحدث الرئيسي والحبكة الفرعية والحوار في ذرواته الهامة والحاسمة . وحافظ الفيلم على القصة مبنية ومعنى .

موظف صغير حديث التخرج من الجامعة ( أحمد زكي ) يعاني من الرغبة في الجنس الآخر وضيق الحياة . يجد من يحبها ( آثار الحكيم ) زميلته في العمل . يقدم على خطبتها لكن مشاكل الشقة ومصاريف الزواج تحول بينهما واتمام الزواج . بينما ترضى اخته الصغرى بالزواج من سبائك يضمن لها الحياة في شقة خاصة .

ويضطر الشاب في النهاية الى الزواج من حبيبته رغم اعتراض والديها ولا يجد مكانا يمارس فيه حقه الشرعى معها غير تحت سطح الهرم . في الأصل الأدبى يفاجئه رجل البوليس على هذا الوضع فيرشوه . ويتركه رجل البوليس كما يترك غيره . أما في الفيلم فتأتى النهاية أقوى دراميا بـ وأقرب الى المطالب الرقابية - حيث يتم القبض على الشاب وعروسه . ويجد انها فرصة لإعلان مشكلتهما على الراى العام .

والى جانب هذه النهاية ، يضيف الفيلم للقصة بعض الأحداث الفرعية في الداخل ، منها الصديق الذى حل مشكلته بالزواج من سيدة ثرية وان كانت أكبر منه سنا . أو بامتهان نفسه مع بعض السيدات العجائز . وذلك بالإضافة الى توسيع بعض الأحداث المذكورة في القصة . وان كان مما يؤخذ على عرض الفيلم أنه جاء تقريريا في أجزاء كثيرة منه .

ويبقى من الأفلام التى تدور فى إطار الأحداث المعاصرة ، غير هذه الأفلام الثلاثة الهامة ، ثلاثة أفلام أخرى لم تحقق نفس المستوى من الأمانة فى التعبير عن النص أو النصج السينمائى والدرامى ، وهى : الشريفة ، الخادمة ، دنيا الله .

يختلف فيلم الشريفة ١٩٨٠ اخراج أشرف فهمى عن القصة المأخوذ عنها من مجموعة همس الجنون . القصة تثير العطف على المرأة التى تتزوج كرها بدافع الحاجة فتنزلق الى الضياع . أما الفيلم فيثير عطفنا على الزوج الثرى الذى وفر لزوجته مالم يوفره لنفسه من التعليم حتى أرقى مستوياته ، فتعالى عليه الزوجة وتحقره جاحدة بفضله ، مما يدفعه الى أحضان العاهرات ثم الموت .

الفيلم محاولة لفرض حبكة أسطورة بجماليون . الفنان الذى تمنى من القوى العليا أن تثبت الروح فى تمثاله ، فتحول التمثال الى شخصية لها ارادتها المستقلة التى لا تتطابق وارادة صاحب الفضل عليها .

ربما كان من الأفضل عند فرض هذه الحبكة - بغض النظر عن ابتعادها عن الأصل - استخدام شخصية رجل أعمال مثقف ، حتى يرتفع الجدل والصراع بين طرفيه الى مستوى القضية . وهو ما لم يتحقق عن طريق بطله الثرى الجاهل . ومن ثم لم يوفق الفيلم فى تقديم معالجة جديدة للأسطورة اليونانية . كما لم يوفق فى الحفاظ على المعنى الاجتماعى الذى يقدمه نجيب محفوظ فى قصته . وجاءت شخصية « محمود ياسين » فى دور الثرى الجاهل ، صورة طبق الأصل لادوار مماثلة له فى أفلام سابقة (!!) .

وفيلم الخادمة ١٩٨٤ اخراج أشرف فهمى أيضا ، عن خادمة « نادية الجندى » توقع باين مخدومتها ، وتزوجه بتحريض من عشيقها للاستيلاء على ثروة الأسرة . لكنها تتآمر على العشيق وتزج به فى السجن لتستولى وحدها على الثروة والشركة ، وتتخذ من مدير الشركة عشيقها الجديد . لكنها تلقى مصرعها فى النهاية على يد عشيقها القديم الذى خرج من السجن لينتقم منها .

القصة فى الأصل الأدبى بعنوان « زيارة » من مجموعة « خمسارة القط الأسود » لم تنطرق الى هذه التفاصيل . هى مجرد موقف صغير لحالة انسانية عن سيدة مصابة بالشلل ، يزورها مكرى الأسرة القديم فتشكو له عن حالها ومخاوفها من تخلى الخادمة عنها . ومن حق الفيلم أن ينمى القصة ، ويضيف من التفاصيل ما يصلح لتقديم عمل فنى ناضج . ولكن ما قدمه الفيلم كان قاتما ، وغريزيا ، وعلى هوى البطلة لتقديم دورها المفضل الذى سبق أن قدمته فى أكثر من فيلم . ولا زالت تقدمه .

ويعتمد فيلم دنيا الله ١٩٨٥ - اخراج حسن الامام - على قصة شاعرية رقيقة من المجموعة التى تحمل نفس العنوان . القصة عن ساعى عبوز يعانى من الحرمان . يقع فى غرام فتاة صغيرة . من أجلها يسرق رواتب الموظفين ليقضى معها بعض الوقت فى الاسكندرية . يحول بينها وبين سرقة ليمنحها بعد ذلك كل ما تبقى معه عن طيب خاطر ، ويتركها لسبيلها ، مسلما أمره لله .



تفقه القصة شاعريتها على يد مخرج الفيلم ، حيث يتحول الانسان - كالعادة - فى افلامه ، الى مجموعة من الغرائز ، وتتحول العلاقات الى مجموعة من المؤامرات والمكائد . فالفتاة تقرر بالساعى بايعاز من حبيبها « سبيد صالح » ( نفس دوره فى الخادمة ) الذى يعدها بالزواج ، لكنه يتزوج بأخرى . . . ويمتلئ الفيلم بالقفشات الرديئة والمراوغة الجنسية والضرب . .

أما عن أفلام الحرافيش والفتوات التسعة التى سادت هذا العقد ، أهمها فيلمان ، جاء أحدهما من خارج ملحمة الحرافيش وهو فيلم الشيطان يعظ ، والآخر جاء من داخلها وان استوعب أكثر من حكاية منها ، صاغها معا فى قصته ، وهو فيلم الجوع .

و « الشيطان يعظ » ١٩٨١ المأخوذ عن قصة الرجل الثانى من المجموعة التى يحمل الفيلم عنوانها ، هو واحد من أفضل أفلام كاتبه أحمد صالح ، ومن أفضل أفلام مخرجه أشرف فهمى . عن فتى « نور الشريف » يقع فى غرام خطيبة الفتوة « فريد شوقى » فيهرب بها « نبيلة عبيد » من بطشه ليحتمى بقريته فتوة الحى الآخر « عادل أدهم » . لكن الفتوة الجديد يغتصبها أمامه عندما يرفض أمره بأن يطلقها . ويعود الفتى الى حيه القديم . ويستنهز أول فرصة للاشتباك بين الغريمين ليقتل « عادل أدهم » . لكن أعوان الفتوة يقتلونه هو الآخر .

والمغزى المقصود من القصة واضح . وقد حافظ عليه الفيلم دون تشويه . بل استطاع تجسيمة من خلال عمل درامى سينمائى محكم ، يستفز المشاهد ضد هذا العالم الذى لا تتحقق فيه العدالة وتسيطر عليه أهواء الأقوياء ، ولا يسمح بحياة كريمة للضعفاء .

أما فيلم الجوع ١٩٨٦ لكاتبه مصطفى محرم بالاشتراك مع مخرجه على بدرخان ، فيستمد عنوانه من الحادثة الأساسية لحكاية « مسافر النعمة » من حكايات الحرافيش . وهى عن المجاعة التى تجتاح البلد فيقوم حفيد الناجى بسرقة مخازن الفتوة ليلا ، وتوزيع الطعام سرا على الفقراء باسم جده عاشور الناجى . وعندما يقبض عليه يهب الحرافيش لانتقاذه فيهاجمون الفتوة وعصابته . وينصبون حفيد الناجى فتوة عليهم .

تمثل هذه القصة الحبكة الفرعية ، أما قصة الفيلم الرئيسية فتعتمد على حكاية « الحب والقضبان » من حكايات ملحمة الحرافيش أيضا . عن الفتوة العادل « محمود عبد العزيز » الذى يتحول الى الاستغلال بمصاهرته للتجار الأغنياء

ويضيف فيلم الجوع الى القصتين السابقتين العلاقة الساعرية بين « سعاد حسنى » التى غرر بها أحد أعوان الفتوة القديم ، و « عبد العزيز مخيون » الذى يشفق عليها ويملك من رحابة الصدر ما يسمح له بالزواج منها وحمايتها عن حب انساني عميق . و « عبد العزيز مخيون » فى الفيلم هو أخ من الأم للفتوة « محمود عبد العزيز » . وهو الذى يسرق مخازنه ليوزعها متخفيا على الفقراء . وعندما يقبض عليه تقوم زوجته « سعاد حسنى » بتحريض الحرافيش لانقاذه . وعندما ينصبه الحرافيش فتوة عليهم يرفض ذلك . ويطلبهم بالاعتماد على أنفسهم فى حماية أنفسهم وتحقيق العدالة .

والفيلم بهذه التوليفة بين الأحداث والشخصيات يخلق قصة جديدة هى خلاصة رؤية كاتبها ومخرجها للمحنة الحرافيش . جاءت أكثر أمانة وأكثر نضجا مما جاء بأفلام أخرى حاولت التقيد بقصة واحدة من الملحمة ، فنقلت أحداثها ولم تصل الى أعماق معناها ، أو قدمته بصورة مباشرة أو ضعيفة فى تنفيذها السينمائى . وقد كان لقصة الحب والزواج الاضافية فى الفيلم أثرها الواضح فى الارتفاع بمستوى قيمته الفنية والانسانية . وهى بمثابة اضافة أصيلة وحقيقية للأصل الأدبى .

وان كان يؤخذ على الفيلم - لأسباب خارجة عنه - التشابه الواضح فى المواقف والحوار مع الأفلام السابقة لنفس النوعية ، وعلى الأنص فىلسمى « التوت والنبت » و « الحرافيش » . وقد عرض الفيلمان قبله نفس العام ١٩٨٦ .

وفىما عدا هذين الفيلمين : « الشيطان يعظ » و « الجوع » من أفلام الفتوات أو الحرافيش وما يشابهها ، نجد فىلماً « فتوات بولاق » ١٩٨١ اخراج يحيى العلمى عن قصة من مجموعة « حكايات حارتنا » . وهو فيلم مليء بالمعارك والدماء .

أما فيلم « وكالة البلج » ١٩٨٣ ، عن قصة أهل الهوى ، فهو واحد من سلسلة الأفلام المعدة خصيصا للممثلة « نادية الجندي » فى دور المرأة المثيرة التى تلعب بمواطنى الرجال وتسيطر عليهم وتذلهم وهى تنتقل من واحد لآخر ، ولكنها تلقى فى النهاية مصيرها المحتوم على يد أحدهم . هذه هى قصة المعلمة التى تصارع الرجال فى « وكالة البلج » .

وهى أيضا « الخادمة » التى سبق ذكرها .

أما الفيلم الثالث من أفلام « نادية الجندي » ويقدم نفس القصة

فكان أول الأفلام المعدة عن حكاية من حكايات الحرافيش وهو فيلم **شهد الملكة ١٩٨٥** . عن خادمة أيضا ، تتطلع الى سيدها ، فتتخلص منها الزوجة بفرض الزواج عليها من الفران ، الذى تتخلص هى بدورها منه لتتزوج من الفسخانى الثرى وتستولى على امواله ثم تلقى بشباكها على الفتوة ، ومن بعده المأمور ، ثم مخدومها الأول . وفى كل مرة تفرض على الرجال طلاق زوجاتهم قبل الاقتران بها . ويخضع لمطالبها الرجال ، وان كانوا لا يصلون اليها فى كل مرة . وفى آخر محاولاتها لاتصل هى الى هدفها حيث يتم اغتيالها على يد زوجها السابق الفسخانى « حسين فهسي » .

ومن الملاحظ أن التشابه بين حبكة القصص فى الأفلام الثلاثة لا يرجع الى تشابه مماثل فى أصولها الأدبية ، وانما يرجع الى الإضافات التى يلجأ اليها كاتب السيناريو لجعل كل فيلم مناسبا لمواصفات القصة المطلوبة للبطل . ولما كانت القصة الثالثة « شهد الملكة » هى أقرب القصص الى هذه المواصفات بحيث لم يكن هناك حاجة للخروج على النص أو اللجوء الى إضافات جديدة ، فيرجع اليها الفضل فى تميز هذا الفيلم على غيره بما قدمته من دراسة عن هذه الشخصية . وقد ساعد الجو التاريخى على قبول منطق الأحداث بها . كما ساعد على ذلك ارتفاع مستوى تنفيذ الفيلم .

ومن الملاحظ أيضا أن الأفلام الثلاثة كتبها كاتب سيناريو واحد هو مصطفى محرم . وأخرج الأول والثالث منها مخرج واحد هو حسام الدين مصطفى . أما الثانى « الخادمة » فأخرجه أشرف فهسي .

يلى شهد الملكة فى العرض من أفلام ملحمة الحرافيش فيلم « **المطارد** » وان كان عرضه فى نفس العام ١٩٨٥ من اخراج سمير سيف . وبه يعود مخرجه الى نفس الفكرة الأساسية لفيلمه الأول « دائرة الانتقام » . فالبطل فى الحالتين يعود بعد مدة طويلة للانتقام من ظالميه .

غير أن نهاية الفيلم تختلف عن نهاية النص . فالمطارد الذى يظل يحلم طوال حياته بلحظة الانتقام من الفتوة الذى قتل زوجته ودبر له تهمة قتلها ، حينما يعود للانتقام يكون الفتوة قد مات وتغيرت أحوال الحارة . ولم يعد هناك من ينتقم منه . أما الفيلم فيبقى على حياة الفتوة للحصول على معركة بين الطرفين ، يتم فيها تحقيق الانتقام والاعتراف ببرائة المطارد .



بهذا التغيير البسيط اكتسب الفيلم معركة جسدية تمثل مشهدا من مشاهد الحركة الظاهرة للصراع . لكنه فى المقابل فقد المعنى الانسانى الكبير لسخرية القدر من فكرة الانتقام أصلا الموجودة بالنص الأدبى بموت الفتوة وتغير الزمن .

والفيلم لا ينتهى بهذه المعركة التى تغلق دائرة الانتقام ويكتمل بها الحدث ، وإنما يحتفظ بما جاء فى القصة عن زيارة المطارد لزوجته ( التى تزوجها خلال اختفائه ) . وكان قد تركها خوفا من افتضاح أمره . وعندما يعود إليها يفاجأ بزواجها من المخبر الذى يحاول القبض عليه فيقتله المطارد .

ينتهى الفيلم بهذه الحادثة ليبقى على المعنى الحرفى للعنوان « المطارد » . لكنه يقع بذلك فى مأخذين ، أولهما عيب درامى حيث تمثل هذه الحادثة فعل مضاد للذروة . وثانيهما تحريف المعنى . فالقدر فى القصة يكشف عن عدم جدوى فكرة الانتقام ويسخر من صاحبها الذى غفل عن الزمن . القصة تطرح بذلك قيمة انسانية تتصل جذورها بالفكر الدينى ( المسيحى والاسلامى ) . أما القدر فى الفيلم فينأصب الانسان العداوى ويسخر منه . بعد أن يحصل على براءته من جريمة لم يرتكبها يقع فى جريمة حقيقية . إنه قدر يعبت بالانسان على غرار القدر فى الفكر الدينى الاغريقى القديم كما جاء فى أدبياتهم .

ولعل ذلك يبين الفارق الشاسع الذى يمكن أن يؤدى اليه اختلاف بسيط فى السرد ، بين القصة التى ترتبط بالتراث النابعة عنه ، والفيلم الذى يقع أسير تراث غريب عليه . ولم يكن ذلك - طبعا - فى حسابان كاتب السيناريو أو المخرج وكل منهما لم يستهويه غير البحث عن الحركة .

وفيما عدا ما سبق ذكره من أفلام الحرافيش ، يبقى ثلاثة منها حاولت الالتزام بالخط العام للقصص المأخوذة عنها . لكنها جاءت أقل مستوى فى التنفيذ ، وأكثر مباشرة فى الحوار ، وتعددت بها مشاهد المعارك والجنس ، وهى على التوالى .

**التوت والنبوت ١٩٨٦** من اخراج نيازى مصطفى . عن الفتوة المستبد الذى يذل عائلة الناجى . يلجأ أحد أبنائها الى التجارة بالمخدرات والدعارة . ويسترضى الفتوة بالمال . لكنه ينتحر عندما يفقد ثروته فى القمار . ويعود الفتوة الى استبداده بالأسرة ، فيقوم الابن الأكبر بقيادة الحرافيش لدفع الظلم عن أنفسهم ويسترد الفتوة الى عائلته .

والحرافيش ١٩٨٦ من اخراج حسام الدين مصطفى . يبدو أكثر اقنساسا فى خلق الجو الاجتماعى التاريخى . وقصته مأخوذة عن « الحب والقضبان » . وهى احدى القصص التى اعتمد عليها فيلم الجوع . عن الفتوة العادل الذى يفسده التصاهر بطبقة التجار الأغنياء فيعتمد بالفقراء ويستغل ضعفهم . وتلعب العلاقة الجنسية دورا أساسيا فى الأحداث .

أما أصدقاء الشيطان ١٩٨٨ من اخراج أحمد ياسين فيعتمد على حكاية « جلال صاحب الجلالة » . وفكرته الأساسية حول الفتوة الذى يخاوى الجن أملا فى الخلود . لكنه جاء مفككا ، حواراه مليء باسقاطات سياسية غير محددة . والفيلم يفتقد وحدة الهدف أو المشاعر .

\*\*\*

لاشك أن الاندفاع نحو اعداد هذه النوعية من الأفلام عن الفتوات والحرافيش مما جعل لها السيادة المطلقة خلال هذا العقد الأخير ، يرجع الى ما وجدته السينمائى فى قصصها من عوامل الجاذبية ، وفى مقدمتها توفر الشخصيات الدرامية المتصارعة ، والحركة الظاهرة ، والمعارك الجسدية الفردية والجماعية . وذلك الى جانب غرابة الجو المثير للخيال أحيانا ، والميل للتعرف على الماضى أحيانا أخرى . بالإضافة الى امكانية التحرر من ضغوط الواقع المعاصر ، فى حين تسمح الأحداث بحرية الاسقاطات على هذا الواقع المعاصر نفسه .

ولكن لعل فى مقدمة الأسباب هو الشوق الى العدالة الذى أصبح يستولى على مشاعر الناس ويدفعهم الى مناقشة شرعية الحكم . حيث تطرح هذه الأفلام قضية الفتوة ( الحاكم ) العادل باعتباره الحلم الذى تحقق يوما لكنه لا يعود ( المطارد - الحرافيش ) أو الحلم الذى يمكن أن يتحقق بتأييد واختيار فقراء الشعب من الحرافيش ( التسوت والنسوت ) . أو الحلم الذى يجب التغلغل عنه باستبدال فكرة الحاكم العادل بفكرة حكم الشعب بنفسه لنفسه ( الجوع ) .

كما تشترك هذه الأفلام فى مناقشة أثر السلطة فى افساد الحاكم الفرد ، وعلى الأخص فى اصدقاء الشيطان والجوع والحرافيش .

غير أن هذا الاندفاع فى اعداد هذه القصص على هذا النحو من السرعة وفى نفس الوقت ، كان له من الآثار السلبية ما جعل التمايز بين أفلامها ضعيفا ، وبدا التكرار واضحا بينها فى الشخصيات والمواقف وحتى عبارات الحوار ، الأمر الذى أدى الى التقليل من قيمتها . ولم يجد الجيد منها ما يستحقه من تقدير .

## حصاد المسنين

انها رحلة طويلة من الأعمال الابداعية - وان اختلفت مستوياتها - تمتد على مسار الزمن ابتداء من عام ١٩٤٥ حتى الآن . ونرجو لها الامتداد .  
لم يتوقف خلالها العطاء الابداعي للسينما من اديبنا العظيم نجيب محفوظ ، وانما ظل مستمرا ومتصلا ومتزايدا عاما بعد عام . بلغت الأعمال في مجملها ٦٠ فيلما . ما يوازي انتاج دولة في كل تاريخها . ويزيد عن انتاج دول كثيرة في هذا المجال . من حق شعبنا في مصر والشعب العربي كله ان يفخر ، وان يسعد بصاحب هذه الموهبة وامثاله ممن يثرون حياتنا بأعمالهم الابداعية .

ولن نبأخ اذا ادعينا أن عملاق الأدب العازق على جائزة نوبل عن أعماله الأدبية ، كان وجوده - ولازال - عملاقا كذلك في السينما العربية .  
وجدت السينما في أعماله المباشرة لها ، وفي رواياته وقصصه ، رافدا لا ينضب من الأفكار المتدفقة التي اعتمدت عليها في توفير غذائها الأساسي لانتاج أفضل ما عندها من أفلام .

أفلام نجيب محفوظ تمثل في قمتهما أرفع مستويات السينما العربية . ومستوياتها الدنيا ترتفع كثيرا عن المستويات الدنيا لبقية الأفلام . هي في مجملها - بما فيها من مرتفعات ومنخفضات - بمثابة هضبة عالية بالنسبة لبقية الأعمال السينمائية الأخرى .

وفرت للمخرجين ان يقدموا أفضل أعمالهم . ومن فشل منهم في الوصول الى القمة لم يهبط أبدا الى القاع . وظلت أفلام القساع في السينما المصرية دائما خارجها .

وفرت للممثل أيضا ان يقوم بأفضل أدواره . وحققت لعدد كبير من الممثلين وجودهم الفني بما قدموه من أدوار لا تنسى مثل : يحيى شاهين في دور السيد عبد الجواد في الثلاثية ، تحية كاريوكا في شباب امرأة ، نجمة ابراهيم في ريا وسكينة ، فريد شوقي في الفتوة ، سناء جميل في دور نفيسة في بداية ونهاية ، حمدي أحمد في دور محبوب في القاهرة ٣٠ ، محمود مرسى في الشحات ، كمال الشناوى في دور خالد صفوان في الكرنك ، محمود عبد العزيز في الع ، نادية الجندی في شهد الملكة ، وعماد حمدي في خان الحليلي وثرثرة فوق النيل . .



وجيش كبير من نجوم السينما وجدوا لأنفسهم أدوارا هامة في أفلام نجيب محفوظ ، منهم : فاتن حمامة ، أنور وجدى ، محمود المليجى ، شكرى سرحان ، شادية ، ماجدة ، عمر الشريف ، أحمد مظهر ، نور الشريف ، محمود ياسين ، أحمد زكى ، عزت العلايلى . . وآخرون .

وكانت أعمال نجيب محفوظ الأدبية التى تم تحويلها الى أفلام بمثابة مدرسة مصرية أصيلة وعميقة لكل من عمل بهذه الأفلام مخرجاً أو كاتباً أو ممثلاً أو مونتيراً . وذلك قبل أن تقوم بدورها الثقافى الواسع لدى جمهور المتلقين .

ولاشك أن هذا العدد الضخم من الأفلام ، وما حققه من انتشار جماهيرى ( وهو الأهم ) على مدى هذه السنين الطويلة ، قدم - الى جانب الثقافة - المتعة الفنية للمتفرج العربى على مختلف مستوياته فى مصر وخارج مصر . وكان بمثابة القرن الهادى الذى يصاغ فيه على مهل الوجدان العربى ، والفكر ، والأخلاق .

كم من الأفكار ، وكم من الشخصيات ، وكم من الأحداث حوتها هذه الأفلام . وكلها محاولات لفهم الحياة وفهم الانسان فى مجتمعنا . تؤرخ لنا ، تناقش قضاياها ، تتألم معنا ، وتفرح لنا ، تقدم النقد ، وتلوح بالأمل ، وتسعدنا دائماً على اختلاف مستوياتنا . . لأنها فن .

من يريد أن يعرف القاهرة : احياءها القديمة ، وقلب المدينة الحديثة ، وناس المدينة خاصة الفقراء من أبناء البلد والأفندية وخريجي الجامعة . مشاكلهم ومعاناتهم ، وتمزقاتهم ، وما يدور فى أذهانهم . أجيال القاهرة من الحرب العالمية حتى الآن . تاريخ المدينة الاجتماعى المعاصر . كل ذلك نجده فى أدب نجيب محفوظ ، كما نجده فى أفلامه ، بغض النظر عن اختلاف المستوى بينهما .

ومع تضج السينما كان اقترابها أكثر من روح أعمال نجيب محفوظ الأدبية . وكانت قدرتها اكبر على الإبداع . الإبداع على مستوى التعبير عن النص بالتكثيف والتجسيد . والإبداع على مستوى الخروج عن النص بالاضافة والتغيير فى المكان والأحداث والشخصيات ، بما يتجاوز العمل الأدبى لكنه ينتج عنه ، ويظل ملتصقا به ، منبثقا منه غير مفروض عليه .

فى البداية كان الاقتراب من أعمال نجيب محفوظ يشوبه الحذر الذى يفرضه الاحترام والتقدير ، وربما الخوف أو الجهل أو قصور الفهم . ولكن مع التقدم فى تناول الرواية ثم القصة من بعد ، بدأ

التحرر تدريجيا . ويمكن القول بأن من الأفلام ما يرقى الى أرفع مستوياتنا الإبداعية بحق .

كانت أعمال نجيب محفوظ الأدبية بمثابة البحر . كل فنان سينمائي يلقي فيه بشباكته . وعلى قدر مهارته من موهبة وإمكانات فنية وحرفية ، يكون صيده . ولم يخل البحر مرة أو يمتنع أن يهب الصياد شيئا ما لا يخلو من قيمة .

وكان نجيب محفوظ كريما منذ البداية حين امتنع عن التدخل في الأفلام التي تؤخذ عن رواياته أو قصصه الأدبية ، ليترك لكل صياد أن يأخذ قدر طاقته .

وقد فعل نجيب محفوظ خيرا بعدم المغامرة بتحويل عمل من أعماله الأدبية الى فيلم ، وإن تساءل البعض عن سبب ذلك ، وأغضبهم حرصه على عدم التدخل في أعداد الفيلم المأخوذ عن أحده أعماله الأدبية . لكنه أدرك بحسه العبقري عدم جدوى هذا التدخل من جانبه ، بل ربما سوء تأثيره . وترك للسينما والسينمائيين حرية النمو الطبيعي من داخل الفن نفسه ، دون أن يفرض عليهم شخصيته . فأخذت السينما من أعماله ما يمكن لها استيعابه وفق تطوراتها المرحلية .

وأي نظرة فاحصة تدرك على الفور أن استيعاب السينما لأعمال نجيب محفوظ الأدبية - وإن كان يتردد بين الصعود والهبوط من فيلم لآخر - يأخذ طريقه الى النمو والتفجج تدريجيا بشكل عام . وبعض الأفلام الأخيرة في تعاملها الجريء بنون خوف من إضافة أو تعديل مثل الجوع وأهل القبة والحب تحت المطر ، تمثل في عمومها مرحلة أعلى من التفجج لفن الفيلم في تعامله مع الأدب معاملة الندية وليست معاملة التلمذة ، كما كانت العلاقة من قبل .

لم يعد هدف الترجمة السينمائية الوحيد للنص الأدبي هو الأمانة الى حد الحرفية ( وهو هدف مثالي مستحيل ) . ولم يعد الخروج عن هذه الحرفية قصورا دائما . فالتحرر من التقيد الحرفي بالنص تفرضه المعالجة السينمائية للقصة القصيرة ، كما تفرضه اختلافات لغة السينما عن لغة الأدب . ومع اكتساب المهارة أصبح هذا التحرر يسمح بإضافات إبداعية بحق ، تعبر عن القدرة لا العجز عن التعبير .

وإذا كان وضع الأدب العربي بما أضفاه نجيب محفوظ أصبح مختلفا ، كذلك أصبح وضع السينما العربية مختلفا بما أخذته عن

نجيب محفوظ سواء بكتاباتة المباشرة لها ، او بما أعدته عن أعماله الأدبية .

واذا كان نجيب محفوظ قد أحرز جائزة نوبل للادب العربى ، فما أحرزته أفلامه من تقدير أدبى وقبول شعبى رفع من قيمة فن الفيلم فى بلدنا . لقد أحرز للفيلم العربى الاحترام بعدد غير قليل من الأفلام ، كما أحرز الانتشار لمعظم ما حمل اسمه من أفلام .

ولكن لعل أهم ما حققه للسينما هو اسهامه الواضح فى أن تكتسب هذه السينما هويتها القومية . وهذا هو أهم ما ميز أدب نجيب محفوظ ، كما ميز أفلامه . وعن طريق أفلامه حقق - من هذه الناحية - التأثير الأقوى والأكثر اتساعا بين المبدعين لها وبين المتلقين . وان كانت هذه السمة المعبرة عن الشخصية القومية بسبيلها الى مزيد من النضج - بالتحقق والتميز والتوحد مع ثراء التنوع - من خلال ما يتحقق من النضج الثقافى العربى العام ، والنضج الفنى فى هذا المجال . . مجال الفيلم السينمائى .

واذا ما تأملنا أعمال نجيب محفوظ السينمائية نجد أنها مرت باربعة مراحل متميزة ، يمكن التعرف عليها بوضوح على النحو التالى .

#### المرحلة الأولى :

##### مرحلة الكتابة المباشرة .

وتمتد لمدة ١٥ عاما ابتداء من ١٩٤٥ حتى ١٩٥٩ قدم فيها ١٧ فيلما ، كتب أو شارك فى الكتابة لها مباشرة ، القصة السينمائية أو السيناريو أو هما معا .

فى هذه المرحلة قدم صلاح أبو سيف مبداسيته الهامة من الأفلام التى حققت بها أمجاده الفنية ، ووضعته موضع الأهمية فى تاريخ فن الفيلم كواحد من أهم مخرجى السينما العربية وأساتذتها . وأرسى بها قواعد المدرسة الواقعية فى الفيلم العربى وهى أفلام : لك يوم ياظالم ، ربا وسكينة ، الوحش ، شباب امرأة ، الفتوة ، بين السماء والأرض .

وقدم توفيق صالح أول أفلامه « درب الهاييل » الذى أعلن عن وجوده بقوة ، وحدد ملامحه الفنية ليكون بعد ذلك واحدا من أساتذته نفس المدرسة الواقعية . وان كان له أسلوبه الخاص ورؤيته الخاصة .

كما قدم عاطف سالم واحدا من أقوى أفلامه الاجتماعية وانضجها وهو فيلم « احنا التلامذة » .



## المرحلة الثانية

### مرحلة الرواية .

وتبدأ بفيلم « بداية ونهاية » ١٩٦٠ وتمتد بصفة متصلة لمدة ١٤ سنة حتى فيلم « السكرية » ١٩٧٣ تقدم فيها ١٣ فيلما عن روايات نجيب محفوظ . وان امتدت هذه المرحلة في المرحلتين التاليتين في افلام متناثرة لا تشكل كثافة عالية .

مرة أخرى يقدم صلاح أبو سيف في هذه المرحلة أيضا نموذجا فريدا من الاعداد السينمائي للرواية في اول محاولة مع روايات نجيب محفوظ في فيلم « بداية ونهاية » . وفي محاولته الثانية في فيلم « القاهرة ٣٠ » عن رواية القاهرة الجديدة ، يقدم محاولة ناجحة في الاعداد بتصرف . حيث يضطر لحذف شخصية وتقليص دور شخصية أخرى والتركيز على شخصية واحدة من الشخصيات الأساسية الثلاث في الرواية .

ومرة أخرى يقدم لنا عاطف سالم أيضا محاولة جديدة لتقديم الفيلم الواقعي الشعري من خلال اعداده لفيلم « خان الخليل » .

ويقدم لنا حسن الامام رائعة نجيب محفوظ الثلاثية في ثلاثة افلام يحمل كل منها اسم الجزء الخاص به . وكان الفيلم الثالث والاخير « السكرية » هو اقربها الى النص .

كما غامر السينمائيون في هذه المرحلة بمحاولة اعداد افلامهم عن روايات أدبية يصعب ترجمتها الى اللغة السينمائية لاعتمادها في التعبير على تيار الشعور الداخلي مثل : اللص والكلاب، الطريق، السمان والحريف، ثرثرة فوق النيل .

ورغم أن هذه المحاولات لم توفق في ترجمتها للأصل وابتعدت عنه بالتركيز على مظاهر خارجية ليست هي الأساس في الرواية ، الا أنها قدمت افلاما ناجحة شعبيا .

وكان فيلم « ميرامار » ومن بعده فيلم « ثرثرة فوق النيل » من أوائل افلام النقد السياسي المباشر لأوضاعنا المعاصرة . رغم تخلفهما عما طرحه نجيب محفوظ في روايته .

ويمثل فيلم « السراب » محاولة جريئة في السينما المصرية بالتعرض لحالة عجز جنسي لدى أحد الشباب . وان جاء تنفيذ الفيلم غير متميز . ولم تتكرر المحاولة .

## المرحلة الثالثة

### مرحلة انتقال .

تتداخل فيها المرحلتان السابقتان ، كما تظهر بها ملامح المرحلة الرابعة .

تبدأ بأول فيلم مأخوذ عن قصة قصيرة هو فيلم « صورة » ١٩٧٢ وتمتد هذه المرحلة مدة سبع سنوات فقط حتى فيلم « المجرم » ١٩٧٨ لتشمل تسعة أعمال منها السكرية الذي سبق ذكره في المرحلة السابقة وإلى جانبه ثلاثة أفلام أخرى مأخوذة عن روايات هي : الشبهات ، الحب تحت المطر ، الكرنك . بينما نجد فيلمين عن القصة القصيرة ، سبق ذكر الأول منهما ، والثاني « أميرة حبي أنا » ، واثني كتب لهما نجيب محفوظ القصة مباشرة هما : ذات الوجهين ، اللذنيون . وفيلم كتب له الاعداد السينمائي هو : المجرم .

وهكذا يتبين لنا ان هذه المرحلة شملت دون تمايز تقريبا كل انواع المشاركة التي اسهم بها نجيب محفوظ في صناعة الفيلم .

اولها فيلم « صورة » يمثل تجربة فريدة بحق في اعداد الفيلم عن قصة قصيرة . اتخذ فيه مخرجه مذكور ثابت الأسلوب البريختي . ولم تتكرر المحاولة .

### مرحلة القصة القصيرة .

وقدم لنا حسين كمال في هذه المرحلة نموذج متقدم للاضافة الابداعية للرواية في فيلم « الحب تحت المطر » حيث جعل الشباب يتعرفون على طريقهم من خلال معاناتهم اليومية . والفيلم صورة دقيقة لحال الشباب عقب النكسة وخلال حرب الاستنزاف .

وقدم على بدرخان أقوى أفلامنا النقدية ضد الحكم البوليسي الارهابي في فيلم « الكرنك » . وان أضعفته نهايته المقحمة .

وأحدث سعيد مرزوق ضجة كبيرة بفيلم « اللذنيون » بما طرحه من فضائح وجرائم لنماذج مختلفة من شخصيات المجتمع المعاصر .

وكان فيلم « المجرم » اخراج صلاح أبو سيف أول محاولة لاعادة انتاج فيلم سبق انتاجه من أفلام نجيب محفوظ لنفس المخرج وهو فيلم « لك يوم يا ظالم » . لكنه لم يمثل محاولة ناجحة .

## المرحلة الرابعة

### مرحلة القصة القصيرة .

وتبدأ بفيلم « الشريدة » ١٩٨٠ وبعده تتوالى الأفلام المأخوذة عن القصص القصيرة وحدها ، فتسود بشكل مطلق أو تكاد ، حيث يتم إنتاج ١٥ فيلما منها خلال ٩ أعوام فقط .

ومن الملاحظ أن أفلام هذه المرحلة استطاعت بوجه عام أن تصل إلى أعلى مستويات السينما العربية في مصر .

وفي مقدمة أصحاب الأفلام المتميزة في هذه المرحلة المخرج على بدرخان صاحب « الكرنك » في المرحلة السابقة ، يقدم قيلمين أولهما : « أهل القمة » عن قصة من مجموعة الحب فوق هضبة الهرم ، وثانيهما « الجوع » عن حكايات ملحمة الحرافيش . والفيلمان محاولتان متميزتان من الإبداع السينمائي العربي . يتجاوزان حدود القصة ويقدمان إضافات حقيقية ، يعبر بها المبدع السينمائي عن نفسه بقدر ما يعبر عن جوهر أفكار نجيب محفوظ كذلك .

الأول تدور أحداثه في العصر الحاضر ، والثاني تدور أحداثه في عصر الفتوات والحرافيش . لكنهما مما يناقشان نفس القضايا . وهي نفس قضايا فيلمه السابق : من الذي يحكم أو يسيطر على المجتمع بغير حق ؟ ولماذا ؟ ومن هو صاحب الحق الضائع ؟ وكيف يسترد حقه ؟ . ويقدم المخرج إجاباته على مستوى العصرين من خلال قصص نجيب محفوظ بعد هضمها وإعادة صياغتها بلغة سينمائية سليمة وبناء سينمائي فاضح .

والى جانب هذين العاملين الكبيرين نجد من الأفلام الهامة التي نجحت في تجسيم أفكار نجيب محفوظ في قصصه القصيرة مع تحقيق التنمية المناسبة لها ، أفلام « الحب فوق هضبة الهرم » إخراج عاطف الطيب ، « الشيطان يعقد » إخراج أشرف فهمي ، « أيوب » أول أعمال مخرجه هاني لاشين .

ويمكن أن نضيف إلى هذه المجموعة أيضا فيلم « المطارد » إخراج سمير سيف ، رغم انحرافه عن الأصل ، لكنه يظل فيلما جيدا من نوعية أفلام المطاردة التي يفضلها المخرج ويقدم لنا بهذا الفيلم النموذج المصري منها .

والملاحظ أن كل مخرجي هذه المجموعة من الأفلام المتميزة في هذه المرحلة من الجيل الذي نضج وعيه مع صدمة النكسة وما بعدها .



وبأعماله هذه يثبت قدرته على مواصلة الطريق الذى بدأته الأجيال السابقة فى ابداع السينما العربية فى مصر والاقتراب بها من تحقيق ذاتيتها الخاصة . ولا شك أن أفكار نجيب محفوظ التى استمدوا منها أعمالهم ، يرجع اليها الفضل فى تدعيم محاولاتهم السينمائية ، بقدر ما يرجع اليها الفضل فى تحقيق ذاتية القصة العربية والرواية العربية .

وكل ما سبق ذكره من أفلام متميزة هى الأفلام التى استطاعت أن تحقق الأمانة فى ترجمة أفكار نجيب محفوظ ، ونجحت فى تجسييمها أو تنميتها فى نفس الاتجاه ، أو تضمنت تغييرات أو إضافات خلقة ، وظلت دائما محتفظة بقدرتها العالية على مستوى اللغة السينمائية .

أما غيرها من أفلام مما لم يحظ بنفس المستوى من التميز الابداعى، فهى الأفلام التى عجزت عن ترجمة النص أو حرفته بما يبعدنا عن معناه ، أو أضافت ما لا يتفق وطبيعته . وكانت هذه الأفلام فى عمومها أقل قدرة على التعبير السينمائى . وإن اختلفت مستوياتها فى ذلك .

ولا شك أن تأملنا لهذه التجربة العريضة بكل نماذجها الجيدة وغير الجيدة ، على كل مستوياتها ، يمكن أن نخلص منه لما يجب عمله بخصوص اعلاء الفيلم عن الرواية أو عن القصة .

ولكن حتى نصل الى افضل مستويات الفهم لهذه التجربة - من هذه الناحية الفنية - لابد لنا أن نتعرف على حدود كل من لغة السينما ولغة الأدب ، والعلاقات الممكنة بينهما ، حتى نلتصق طريقنا الى الترجمة السينمائية السليمة للأعمال الأدبية .

وفيما يلى من فصول الكتاب محاولة للوصول الى هذا الفهم على المستوى النظرى ثم على المستوى التطبيقى . استكمالا لما تم طرحه فى هذا الفصل من استعراض تقويمى عام لأعمال نجيب محفوظ على الشاشة السينمائية .

بين البناء الروائي  
والبناء الفني

---





عندما أرادت السينما في البداية ان تكون أكثر من مجرد لعبة انتقلت من أمام باب المصنع الى أمام خشبة المسرح . وبدلاً من تصوير خروج العمال من المصنع حاولت ان تسجل المسرحيات في علب من الأفلام . ورغم طموح فناني السينما الذين أرادوا ان يربطوها بالفن بهذه الطريقة ، الا أن مسرحهم المعب كان مملاً خالياً من الابتكار تنقصه الأصالة . والسبب ان السينما كفن لم تكن قد تبينت امكانياتها بعد .

واليوم وقد اكتسبت السينما سمات الفن الأصيل ، واصبحت متميزة عن الأدب والمسرحية كما يتميز النحت عن التصوير الزيتي ، فهي حين تلجأ الى استخدام الفنون الأخرى ومنها المسرحية والرواية ، لا تلجأ اليها كما كانت تلجأ اليها من قبل كي تستمد منها حياتها ، وانما تخلق منها أعمالاً فنية أصيلة طبقاً لقوانينها السينمائية .

ولم تعد مشكلة اعتماد السينما على الأعمال الأدبية من المشاكل المثارة اليوم كما كانت من قبل بعد ان اتضحت الحدود الفاصلة بين فن الفيلم والفنون الأخرى . واصبح من المسلم به قدرة السينما على تقديم أعمال فنية أصيلة سواء كانت معدة عن أعمال فنية سابقة او غير معدة عنها . ولا يقلل من قيمة اعتماد السينما على أعمال أدبية سابقة ذلك العدد الهائل من عمليات الاعداد الرديئة للأعمال الأدبية المحولة الى أفلام ، حيث يقابلها اعداد مماثلة - أو يزيد عليها - من الأعمال الرديئة لأفلام أعدت مباشرة للسينما دون اعتماد على أعمال أدبية سابقة .

ويخصص الناقد الفرنسي الكبير «اندريه بازان» الفصول الثلاثة الأولى التي تشغل نصف الجزء الثاني من كتابه «ماهى السينما» للدفاع عن اعداد السينما للأعمال الأدبية . ويقدم مثالين نموذجيين في رأيه للاعداد السينمائي عن الرواية وهما فيلمي «يوميات قس في الارياف» اخراج بريسون و «السيد ريبوا ونيميزيس» اخراج رينيه كليمان .

**والواقع ان الرواية - منذ البداية - كانت اسعد حظا من المسرحية عند تحويلها الى عمل سينمائي . ذلك انه اذا كان من الممكن للفيلم ان ينقل المسرحية كما هي على المسرح ، فانه لايسستطيع ان يفعل ذلك بالنسبة للرواية ، وكان لابد له من البحث عن خصائص سينمائية لترجمة الخصائص الروائية . وتوصل بذلك الى نتائج افضل من النتائج التي توصل اليها مع المسرحية . ومن ناحية اخرى فان الأسلوب السينمائي اشبه بأسلوب الرواية منه بأسلوب المسرحية . فالطريقة التي تعرض بها الرواية قصتها ، وهي الوصف والسرد في الأساس ، يمكن مقارنتها بالطريقة التي ينتهجها الفيلم ، وهي الصور ، بينما الحوار هو الأساس في الطريقة المسرحية .**

وقد أدى هذا التقارب بين طريقتي العرض من ناحية واستحالة نقل الرواية كما هي الى فيلم من ناحية أخرى الى علاقة متبادلة بين فني الرواية والفيلم كان لها أثرها الواضح على كل منهما .

### علاقة تبادلية

وتتمثل هذه العلاقة التبادلية بين الرواية والفيلم في عدد الأفلام المأخوذة من روايات ، والبحث عن معادلات فيلمية للأدب من ناحية . وتأثر الأدب بالأسلوب السينمائي ، والنجاح التجاري الذي تحققه الروايات بعد تحويلها الى أفلام من ناحية أخرى .

فقبل انقضاء العام الأول من عمل جريفيث بالاخراج كان قد أعد للسينما روايات «لقاء مشروع» و «البعث» و «الدير والبيت» لكل من جاك لندن وتولستوى وتشارلز ريد على التوالي . وتبين مقالة سيرجي ايزنشتين «ديكنز وجريفيث والفيلم اليوم» الى أي مدى وجسد جريفيث في اشارات ديكنز اعظم مبتكراته على وجه المصوم : كالمزج ، واللقطات المطبوعة فوق بعضها ، واللقطة الكبيرة ، والحركة الاستعراضية للكاميرا .

وتدل كل الاحصائيات على ان نسبة عالية من الافلام مأخوذة عن روايات . وقد تصل هذه النسبة الى أكثر من ٤٠٪ في بعض الاحيان .  
واذا نظرنا الى انتاج السينما المصرية في المواسم الثلاثة الاخيرة مثلا نجد انها تعتمد على حوالى ٢٥٪ منه على روايات أدبية (١) .

وفي استفتاء أجرته «التييم» الامريكية عام ١٩٥٠ مع حوالى ٢٠٠ شخص من العاملين بالسينما عن أفضل الافلام ، كانت نتيجته ان «مولد أمة» هو أفضل الافلام الصامتة ، و «ذهب مع الريح» أفضل الافلام الناطقة ، وكل منهما مأخوذ عن رواية . وقد حقق فيلم «ذهب مع الريح» لقاء موفقا بين المزايا التجارية والمزايا الفنية معا .

وفي استفتاء آخر أجرته نفس الجريدة بعد ٥ سنوات من الاول عن احسن عشرة افلام في تاريخ السينما الامريكية ، كان منها خمسة افلام مأخوذة عن روايات وهى : ذهب مع الريح ، من الآن والى الأبد ، صراع تحت الشمس ، الرداء ، كوفاديس .

ويمكننا أن نصل الى مزيد من الفهم لظاهرة ارتفاع نسبة الافلام الامريكية المأخوذة عن روايات في تلك الفترة وما حققته من نجاح مادي وأدبي معا اذا ما تذكرنا ان معظم الروايات الحائزة على جائزة بوليتزر من «اليس آدمز» الى «كل رجال الملك» كانت - على حد قول بلوستن - تحمل طابعا سينمائيا (٢) .

وفي مجال السينما العربية نجد «زينب» من أهم افلامنا الكلاسيكية ومن أفضل افلام محمد كريم ، و «بداية ونهاية» من أفضل افلام صلاح أبو سيف ، و «الرجل الذى فقد ظله» من أفضل افلام كمال الشيوخ و «ميرامار» أنجحها ، و «دعاء الكروان» «الباب المفتوح» و «في بيتنا رجل» و «الحرام» من أفضل افلام هنرى بركات ، بل ويرتفع مستواها عن بقية افلامه ارتفاعا ملحوظا ، وكلها افلام أخذت عن روايات . وتمثل أعلى مستويات السينما العربية .

وتذكر مارجيريت فاراندا ثروب أن ما بيع من نسخ رواية «مرتفعات ويزونج» بعد عرض الفيلم الذى أخذ عنها يفوق ما تم بيعه خلال الاثنتين وتسعين سنة السابقة منذ وجودها . ويحدد جيرى والد

---

(١) انظر تقارير مكتب البحوث والاحصاء للمؤسسة العامة للسينما .  
(٢) George Bluestone, *Novels into Film*, p. 4.



عدد النسخ المباعة من الطبعة الشعبية لهذه الرواية بعد ظهور الفيلم بحوالى ٧٠٠.٠٠٠ نسخة . كما يذكر أن نسخ الطبعات المختلفة لرواية « الكبرياء والتعصب » بلغت ثلث مليون نسخة ، وبيع من « الأفق المفقود » مليون و ٤٠٠.٠٠٠ نسخة ، وذلك بعد ظهور الفيلم الخاص بكل منهما (١) .

ويقول أندريه بازان : أن نجاح المسرح المصور يخدم المسرح ، كما يخدم اقتباس القصة الأدبية . ومسرحية هاملت على الشاشة ليس من شأنها إلا أن توسع نطاق جمهور شكسبير ، وهو جمهور ، لا شك أن جزءا منه على الأقل سترأوده الرغبة في أن يذهب الى المسرح ليسمع ويرى . وقصة « يوميات قس في الأرياف » كما رأها المخرج روبير بريسون ضاعفت عشر مرات عدد قراء برنانوس (٢) .

غير أن هذه المعلومات الإحصائية وإن كانت تدلنا على بعض جوانب هذه العلاقة التبادلية بين الفيلم والرواية فإنها تقتصر على النواحي الظاهرة منها مما يمكن احصاؤه ولا تمس ما بينهما من تفاعلات داخلية مؤثرة في التكوين البنائى لكل منهما .

وإذا ما تأملنا هذه العلاقة الداخلية نجد أن القصة تقدم للسينما شخصيات أكثر تعقيدا . وتقترح ، في العلاقات بين الشكل والمضمون ، تشديدا وتدقيقا لم تتعود عليهما الشاشة . ومن الواضح أن المادة التى يجرى اعدادها تكون غالبا ذات نوع فكرى أعلى بكثير من المتوسط السينمائى . وكل هذه العوامل تعمل بالضرورة على رفع مستوى الفيلم إذا حاول الحفاظ عليها . وإن كنا لا نذهب تماما مع ما ذهب اليه بازان بقوله : « أن الخلق السينمائى ، فى مجال اللغة والأسلوب ، يتناسب تناسبا مباشرا مع الأمانة فى النقل » (٣) . ذلك أنه إذا كان للسينمائى أن يخلق دون الاعتماد أصلا على نص أدبى ، فمن الممكن أن يتم له ذلك بغض النظر عن أمانته فى النقل .

ولكننا مع بازان فى رده على الذين يعتبرون اعداد القصص للسينما تمرينا كسولا ليس للسينما الحقيقية « السينما الخالصة »

(١) Loc. cit.

(٢) ص ٢٣ الجزء الثانى - ما هي السينما - أندريه بازان - ترجمة ريمون فرنسيس .

(٣) ص ٢٢ نفس المرجع السابق .

أن تكسب منه شيئاً ، بأنهم يرتكبون مغالطة حرجة كدبتها جميع الاقتباسات ذات القدر والقيمة . . « فالأمانة الناجحة الفعالة لمخرج مثل كوكتو أو مخرج مثل ويلز ليست بالتأكيد نتيجة لتخلف أو تكوص ، بل هي على العكس مظهر لتقدم الإدراك السينمائي . والنجاح أساسه دائماً سيطرة فريدة لا نظير لها ، وعلاوة على ذلك ، فإن هذا النجاح ناتج عن ابتكار في التعبير » (١) .

أما عن تأثير البناء الروائي بالفيلم فقد أفادت الرواية أدق فائدة من حرفية المونتاج مثلاً ، ومن قلب ترتيب الحوادث . ومن الواضح أن القصص يستعمل اليوم طرقاً فنية في السرد ، ويتخذ من الوسائل لإبراز الوقائع ما يشبه وسائل التعبير في السينما ، سواء أكان قد نقلها نقلاً مباشراً ، أم كان الأمر يتعلق بنوع من التقارب الجمالي الذي يعكس في نفس الوقت أشكالاً عديدة معاصرة من أشكال التعبير .

ولو قارنا بين طريقة السرد في رواية نجيب محفوظ « الشجاذ » مثلاً واحد رواياته القديمة في المرحلة التاريخية أو المرحلة الاجتماعية نجد أن الفرق بينهما واضحاً . ولا شك أن طريقة السرد في « الشجاذ » بانتقالاتها الحادة بين الواقع والخيال . أشبه ما تكون بأسلوب الموجة الجديدة في السينما . وسواء كان نجيب محفوظ متأثراً بالموجة الجديدة السينمائية أو باتجاهات الأدب الحديث أو توصل إلى هذا الأسلوب ذاتياً من خلال بحثه عن أنسب الأشكال لموضوعه ، فستبقى حقيقة التشابه بين تحول أسلوب نجيب محفوظ في رواياته الأخيرة وتحول السرد الروائي الحديث عموماً وتحول السينما على أثر الموجة الجديدة ، مناسبا قائماً بلا جدال .

### مشكلة الإعداد

ولكن رغم هذا التقارب الملحوظ بين الرواية والفيلم ، فقد فرضت الرواية عند إعدادها للسينما شروطاً على الفيلم كما سبق ذكره ، حيث استحال نقلها كما هي كالمسرح . وكان لابد من البحث عن معادلات سينمائية لترجمة الرواية . كما فرضت الإمكانيات السينمائية من ناحية أخرى شروطها ، وكان لابد من تعديل الأصل الروائي حتى يتفق مع الشكل السينمائي . وهكذا فرضت عملية إعداد الفيلم عن الرواية عمليات تكيف متبادلة بين الرواية والفيلم .

(١) ص ٢٥ نفس المرجع .

**والسؤال الآن هو : كيف يستطيع الفيلم المأخوذ عن رواية ان يعيد بناء الرواية على الشاشة بأسلوبه الخاص ؟**

يستغرق الفيلم وقتا أقصر من الرواية في الوصف حيث يقدمه أثناء الحركة . ان نجيب محفوظ مثلا يستغرق أكثر من صفحة في وصف حي خان الخليلي (١) ، بينما نحن في الفيلم نرى الحي عندما يقبل عليه احمد عاكف باحثا عن منزلهم الجديد الذي انتقلوا اليه أخيرا ، ونظل نراه خلال هذا المشهد وخلال مشاهد أخرى في الفيلم .

ومن ناحية أخرى يستغرق الفيلم وقتا أطول من الرواية في السرد . فلنفترض مثلا ان الروائي يكتب ان البطل يذهب الى طنطا . ان سرد هذه النقطة لا يستغرق أكثر من ذلك . اما اذا اريد تقديم ذهاب البطل الى طنطا في الفيلم مع الاختصار على أدنى حد من الحركة ، كمجرد رحيله ووصوله مثلا ، فان ذلك يستغرق وقتا أطول مما يلزم لقراءة هذا الخبر .

وهكذا فبينما يمكن حذف الوصف كله من الفيلم فان السرد يطول . ولما كانت الرواية تضم من السرد أكثر مما تضم من الوصف ، فان فترة ساعتين متوسط عرض الفيلم ، أقصر من ان تستوعب كل ما يمكن ان يكون في رواية متوسطة الطول من شخصيات واحداث وتفصيل ومناظر . . الخ . ولذا فان اعداد فيلم عن رواية يتطلب الحذف . ويترتب على ذلك تقليل عدد الشخصيات . والمشاهد والحوادث والقصص الفرعية عما في الرواية .

والفيلم لا يمكن ان يحاكي الرواية محاكاة تامة في مسألة الأسلوب . ولكنه يستطيع ان يظل أميناً على الرواية من وجوه أخرى . ويضرب لنا البرت فولتون مثلا على ذلك اعداد رواية ديكنز «آمال كبار» من اخراج ديفيد لين ، كنموذج متقدم للاعداد السينمائي عن الرواية (٢) .

والواقع ان بناء رواية «آمال كبار» يلائم عملية الاعداد السينمائي بنوع خاص . اذ تتميز هذه الرواية بتناسق في الشكل يفوق روايات ديكنز الأخرى . فهي مركبة سويا كأنها مروحة . و «بيب» هو مقبض

(١) النظر ص ٧ ، ٨ من رواية خان الخليل - العدد الثاني من الكتاب الذهبي ١٩٥٢ .

(٢) النظر الفصل رقم ١٢ د من الرواية الى الفيلم ، ص ٢٢٣ - ٣٥٠ بكتاب السينما

آلة ولبن ترجمة صلاح عز الدين ولؤاد كامل .



المروحة . وترتبط الأعواد معا بقلائه الأول للسجين الهارب . ونتيجة لتضييق المجال في الاعداد السينمائي ، حذفت بعض الأعواد . . ولكن لم ير الذين أعدوا الرواية للسينما ان من الضروري ادخال تعديل جوهري حتى على الأحداث .

ومن الاسباب التي تجعل من رواية « آمال كبار » موضوعا طيبا لانتاج فيلم سينمائي انها لا تصور شخصياتها بأقنعة سيكولوجية معقدة قدر ما تقدمها عن طريق مظاهرها الخارجية . وتكاد تكون الرواية عملا سينمائيا في ذاتها بفضل ما فيها من تنوع في المشاهد المثيرة للالتفات ، وللإعجاب أحيانا . وتضم الرواية من ناحية أخرى بضعة مشاهد تتألف أساسا من الحوار لكنه يحوي امكانيات للمعالجة السينمائية . كما تحوي الفقرات السردية في الرواية اشارات تهدي الى طريق في المعالجة السينمائية . مثل تعليمات ديكنز المسرحية بشأن قبعة جو التي لا تكف من السقوط من فوق رف المدفأة ، وتبادل الائمات المبالغ فيها بين بيب والآباء المسنين . . ومثل هذه العناصر المسرحية الدرامية تصبح أيضا سينمائية بتأثير المونتاج .

أما من العوامل التي جعلت من اعداد هذه الرواية الى فيلم عملا نموذجيا في رأي فولتون فنجملها فيما يلي :

من المعروف ان ابلغ الاجزاء تأثيرا في رواية ديكنز هي وصفه للبراري ، وائر البراري على بيب . . وديكنز يبدأ قصته قائلا : « كانت بلدنا هي منطقة البراري المحاذية للنهر عندما يتلوى على مبعدة عشرين ميلا من البحر » . وفي الفيلم كان مجال المشهد الافتتاحي المؤثر هو البراري . ومنظر البراري والنهر ، هو المنظر الذي يظهر في خلفية صور المشاهد الأخرى .

وكان الفيلم امينا على الرواية من ناحية أخرى في طريقة رسم الشخصيات (١) . . فالفيلم مثل الرواية يبين « بيب » مخلوقا بائسا يتلقى الأوامر ويتعرض للمضايقة ، وينظر اليه الآخرون في تعال ، وفوق كل شيء يتعرض كبرياؤه للضغط .

وكان الفيلم امينا على موضوع الرواية ( الذي يدور حول نكران الجميل ) وما يتضمنه من سخرية الظروف (٢) .

---

(١) ص ٣٣٠ السينما آله ولن .

(٢) ص ٣٣١ المرجع السابق .

ويمكن أن نقول أن الفيلم « يقتفى اثر الكتاب » في الحدود التي استخدم فيها حوارا من رواية ديكنز (١) ٠٠ كما كان أميننا في « اقتفاء اثر الكتاب » كذلك حيث حافظ على رواية القصة من وجهة النظر الموجودة في الرواية . وهي وجهة نظر المتحدث، فالرواية هو الشخصية الرئيسية (٢) .

كما استخدم الفيلم شريط الصوت استخداما مبدعا بطرق مختلفة لخلق وجهة نظر استبطانية . فان بيبي ، مثلا ، عندما يهبط ليسرق الطعام ، يتصور ، كما يعبر ديكنز ، أن كل لوح من الألواح الخشبية ، وكل شق في كل لوح منها ، يصرخ وراءه قائلا « امسكو اللص » و « استيقظي يا مسز جو » - والفيلم بتصويره هذا المشهد يكاد أن يكون نسخة حرفية من الرواية (٣) .

ومن الأمور ذات التأثير ، على نحو خاص ، ذلك الاستخدام المبدع للصوت في المشهد الأخير من الفيلم . ويمثل زيارة بيبي الأخيرة لقصر « سايتس هاوس » . فقد حاول السيناريو أن يبينه وهو يتذكر زيارته للقصر عندما كان طفلا ، فحمل إلينا شريط الصوت عبارات سمعناها في مشاهد سابقة ، ويتم التعرف على المتحدثين من أصواتهم (٤) .

وهكذا استطاع الفيلم أن يعيد بناء الرواية على الشاشة . غير أن النتائج النهائية للفيلم يمثل جنسا فنيا يختلف عن الجنس الفني الذي يمثل الرواية ، قدر اختلاف الباليه عن العمارة . ومن ثم فلا بد أن ننتهي من تحليلنا الأخير إلى أن كل منهما فن مستقل بذاته . وكل منهما له سماته الجمالية النوعية الخاصة . وعلينا أن نسأل الآن ما هي هذه السمات ؟ وقد كشفنا فيما سبق عن بعض هذه السمات الشكلية الظاهرة . ولكن دعنا الآن نفحص في بناء كل منهما من الداخل لتحديد ماهيته . ولا يغرب عن بالنا أهمية هذه المحاولة بالنسبة إلى عملية الإعداد من الرواية إلى الفيلم أو في مجال تقويم الأفلام المأخوذة عن روايات . ففي الحالتين لابد وأن نعرف ماهية الرواية ، وماهية الفيلم . أي جوهر كل منهما .

---

(١) ص ٣٣٣ المرجع السابق .

(٢) ص ٣٣٦ المرجع السابق .

(٣) ص ٣٤٥ المرجع السابق .

(٤) ص ٣٤٦ المرجع السابق .

## ماهية الرواية

رغم أن فورستر ليس صاحب الكلمة الأخيرة في بناء الرواية إلا أنه من الممكن أن نسلم ابتداءً بتعريفه المتسع لها بأنها « كل عمل خيالي بالنشر يزيد على ٥٠٠٠ كلمة » (١) . والدعائم التي تقوم عليها الرواية في نظره سبعة هي : الحكاية ، الشخصيات ، الحكمة الروائية ، الخيال ، التنبؤ ، النموذج ، الإيقاع (٢) .

فأساس الرواية هو الحكاية The story telling ، والحكاية عبارة عن قص الأحداث مرتبة في تتابع زمني . والأساس الثاني هو الشخصيات . فنحن لا نحتاج فقط إلى أن نسأل « وماذا حدث بعد ، ؟ ولكن لمن حدث هذا ؟ وكل ما نلاحظه في الشخصية ، أي أعمالها وما يمكن استنباطه من حياتها الروحية من أعمالها ، يقع داخل حدود التاريخ أما الجانب الخيالي أو الرومانسي الذي يشمل الانفعالات المجردة أي الأحلام والأفراح والأحزان والاعتراقات بين الشخصية ونفسها ، فهي أحد الأعمال الرئيسية للرواية .

ونحن نعتقد أن السعادة ، والبؤس يوجدان في الحياة الخفية التي يحياها كل منا في السر والتي يتوصل إليها الروائي عن طريق شخصياته . ونعني بالحياة السرية تلك الحياة التي ليس لها أي دليل ظاهر ، وهي ليست تلك الحياة التي تكشف عنها كلمة عابرة ، أو تنهيذة ، كما يظن عادة . فالكلمة العابرة أو التنهيذة تعتبر دليلاً كالحديث أو القتل تماماً ، والحياة التي تكشفها تخرج عن نطاق السرية إلى دائرة الفعل . . وفي الدراما يجب أن تتخذ السعادة الإنسانية أو الشقاء شكل الفعل . والا فان وجودها يظل مجهولاً . فإذا كان نجيب محفوظ يصف لنا أزمة نفيسة الداخلية عقب خيانة سلمان لها في « بداية ونهاية » فان الفيلم يحول هذا الوصف إلى فعل ، يتمثل في تحطيمها للمرأة . وهذا هو الفارق الكبير بين الدراما والرواية .

والكاتب في الرواية يتميز بأنه يمكنه أن يتحدث عن شخصياته وأن يتحدث عن لسانهم ، أو أن يعمل الترتيبات لنا لكي نصف حينما يتحدثون إلى أنفسهم . كما أنه يستطيع الوصول إلى مناجاة النفس ، ومن هنا يمكنه التعمق والنظر في اللاشعور .

Aspects of this Novel, E.M. Forster, p. 13.

(١)

(٢) انظر المرجع السابق .



وتتشترك الحبكة مع الحكاية فى أنها سلسلة من الأحداث ولكنها تتميز عنها بأن التأكيد فيها يقع على الأسباب والنتائج . فاذا قلنا « مات الملك ثم ماتت الملكة بعد ذلك » فهذه حكاية ، أما « مات الملك وبعدئذ ماتت الملكة حزنا » فهذه حبكة . وقد احتفظنا هنا بالترتيب الزمنى ولكن الاحساس بالأسباب والنتائج يفوقه .

ان الحكاية تثير فىنا حب الاستطلاع ، أما الحبكة The Plot فتثير الدهشة . لذلك فنحن نسأل فى الحكاية « وماذا حدث بعد ذلك ؟ » أما فى الحبكة فنسأل « لماذا ؟ » وهذا هو الفارق الأساسى بين هذين الوجهين من أوجه الرواية . وعنصر المفاجأة والغموض له أهمية عظمى فى الحبكة ومن ثم فلا بد من الذكاء والذاكرة لفهم الرواية . فلا يمكن ادراك الغموض بدون الذكاء . واذا لم نتذكر لم نستطع الفهم .

أما عن الاغراق فى الخيال Fantasy فهو ما يشير فى الرواية الى ما فوق الطبيعة ، ولا ينص عليه صراحة ، وان كان كثيرا ما ينص عليه ، كما فى حالة استخدام الملائكة والشياطين والأشباح والحيوانات الخرافية ، أو نقل الانسان الى المستقبل أو الماضى أو باطن الأرض أو القمر . . . . والكاتب الخيالى الحق يمزج مملكتى السحر والعقل باستخدام كلمات تنطبق على الاثنين ، وبذلك يهب الحياة للمزيج الذى خلقه . كما يفعل نجيب محفوظ دائما وعلى الأخص فى رواياته بعد الثلاثية . ويكشف النموذج الذى أوردناه عن « الحوار فى الطريق » عن هذا الجانب الذى فشل الفيلم فى الاحتفاظ به (١) .

والتنبؤ prophecy هو ما يلقي الضوء على الطبيعة من الداخل حتى يصبح لكل لون جمال ولكل شكل وضوح لا يمكن الوصول اليه الا عن هذا الطريق . واذا كان د . هـ . لورنس فى مقدمة الروائيين المتنبئين فذلك لأن الأغنية تسيطر على كتاباته كما يملك الصفات الشعرية الجميلة . واميل بروننى متنبئة لأن الأشياء المتضمنة أهم عندها مما يقال . وهو نفس ما ينطبق على نجيب محفوظ . وسيوضح لنا عند مناقشة «الشخصيات فى مرامار» أحد الأمثلة الواضحة على ذلك .

والنموذج pattern وجه من أوجه الرواية يرتبط بجمالها الفنى ، ورغم أن أى شئ فى الرواية يغذيه ، فانه يأخذ معظم غذائه من الحبكة . واذا كانت الحكاية تتوسل الى حب استطلاعنا والحبكة الى ذكائنا والشخصية الى الشعور الانسانى والقيم نجد أن النموذج يتوسل الى الشعور بالجمال

(١) يأتى ذكره فى القسم الرابع ضمن «دراسات متفرقة» . انظر ص (١٦٩) .

فينا • واليه يرجع الفضل في أننا نرى الكتاب ككل حيث يحقق الوحدة للرواية • ونضرب مثلا على النموذج « تاييس » التي كتبها أناتول فرانس • والنموذج الذي تمثله هو الساعة الرملية حيث تقوم على شخصيتين رئيسيتين بافنوس المتقشف وتاييس الداعرة • وينجح بافنوس في هدايتها فتذهب الى الدير وتحصل على الخلاص • أما هو فتحل عليه اللعنة بعد مقابلتها • وهكذا يحل كل منهما محل الآخر • ويرجع جزء من استمتاعنا بالكتاب الى هذا النموذج • ومن النماذج ما هو على شكل السلسلة الكبيرة مثل « صور رومانية » بقلم بيرس لوبوك وهو عبارة عن كوميديا اجتماعية ، والقصاص سائح في روما ينتقل من شخص لآخر ومن مكان لآخر حتى تكتمل الدائرة • ومنها ما يكون على شكل الخطوط المتلاقية أو المتباعدة كمحاور العجلة المستديرة أو على صورة أخرى أكثر تعقيدا ما دامت بها وحدة • والشئ الجميل في القصة لا يقتصر على النموذج مجردا ولكن ملاءمة النموذج الذي يستخدمه الكاتب لطريقته •

ويمكننا القول بأنه من النماذج المفضلة لدى نجيب محفوظ نموذج الخطوط المتلاقية في نقطة مثل الأسرة كما في « بداية ونهاية » و « الثلاثية » أو الزقاق كما في « زقاق المدق » • أما « القاهرة الجديدة » فهي على نموذج الخطوط الخارجة من نقطة • وسيتبين لنا عند مناقشتنا لفيلم « بداية ونهاية » ان النموذج الذي تمثله أقرب الى بناء الفيلم الدرامي من النموذج الآخر • وان كانت المسألة ليست بصفة مطلقة •

**والإيقاع Rhythm** هو الوجه الأخير من أوجه الرواية السبعة التي حددها لنا فورستر • غير أنه لم يقدم تعريفا واضحا له في كتابه • والإيقاع في الأصل اصطلاح يرتبط بالموسيقى لكنه ينسحب على كل الفنون • ويعنى - في رأيي - تنظيم الوحدات التي يتكون منها العمل الفني في الزمان ( كالموسيقى ) وفي المكان ( كالعمارة ) أو في الزمان والمكان معا ( كالسينما ) ومما يسهم في خلق وحدة العمل والأهم من ذلك وحدة التأثير • وإذا كان النموذج يحدد الإطار الخارجى فالإيقاع يحدد العمل من الداخل ، ويسرى في كل جزء منه • وإذا كان النموذج يخاطب حاسة الجمال فينا فالإيقاع يخاطب الوجدان أو الشعور ، واليه يرجع التأثير النفسى الباقي للعمل على المشاهد أو المستمع •

والإيقاع بالنسبة للعمل الفني كالتنفس بالنسبة للجسم الحى في أكثر من وجه • فإذا كان الجسم يفقد حياته بدون التنفس كذلك يفقد العمل

الفنى الحياة بدون الايقاع • وكما يتخذ التنفس نظاما من التردد يقتضى الايقاع كذلك عملية التردد • ويتنافى مع الاتصال المستمر أو الانقطاع المستمر • ولتقريب هذه الفكرة نأخذ مياه الصنبور مثلا فهي عندما تتدفق بلا انقطاع لا يكون لها ايقاع ، تماما مثل حالتها عندما تتوقف كلية • ولكن عندما تسقط المياه من الصنبور نقطة بعد أخرى بانتظام مطرد يكون لها ايقاعها • وتقدم لنا بذلك نموذجا لتنظيم الوحدات على مجرى الزمن •

ويكون الايقاع سريعا أو بطيئا ، كثيفا أو خفيفا ، مرحا أو جادا ، بسيطا أو معقدا ، ظاهرا ملموسا أو كامنا خافيا • وذلك حسب التأثير النفسى المطلوب •

ولعلنا بذلك نكون قد اقتربنا نوعا من مفهوم الايقاع وربما كان غموض عرضه عند فورستر ما دفع « ادوين موير » الى رفضه كما رفض فكرة « النموذج » قائلا بأنه لا يؤمن بحق أن للرواية « نموذجا » كالسجادة أو « ايقاعا » كاللحن • كما يقول « ونحن لا ندرك ما يتحدث عنه فورستر عندما يذكر « النموذج » و « الايقاع » لاننا ندرك أنه لا نموذج ولا ايقاع » (١) •

غير أن فكرة الايقاع لا تقتصر على اللحن فقط كما يرى « موير » وانما هى تنسحب كما سبق أن ذكرنا على كل الفنون بل وعلى الحياة نفسها • وهى مثل غيرها مما ذكره لنا « فورستر » عن دعائم الرواية السبعة تفيدنا بحق فى فهمنا للرواية • بل اننا نجد لها ، وهذا هو الأهم - صالحة لتعميق فهمنا للفيلم الروائى الذى يقوم بالفعل على الحكاية والحبكة والشخصيات والخيال والتنبؤ والنموذج والايقاع ، كذلك • ولكن بشكل آخر يختلف عما هو عليه فى الرواية بحكم اختلاف اللغة السينمائية عن اللغة الأدبية • ولما كانت اللغة الأدبية التى تعتمد عليها وحدها الرواية هى أحد عناصر الفيلم متمثلة فى الحوار والتعليق أحيانا الى جانب عناصر أخرى مثل المؤثرات الصوتية والموسيقى على نفس شريط الصوت فضلا على شريط الصورة الذى يقابله ، فمن الطبيعى أن الشكل الذى تتخذه هذه العوامل فى الفيلم يكون أكثر تعقيدا مما هو عليه فى الرواية •

وعلى ذلك فالتتابع الزمنى للحكاية مثلا فى الرواية يصبح تتابعا فى الزمان والمكان معا فى الفيلم • وإذا كانت الرواية تستطيع أن تتوصل الى الحياة السرية لشخصياتها التى ليس لها أى دليل ظاهر بالفيلم لا يعتمد الا على

Edwin Muir, The Structure of the Novel, p. 15.

(١)



الدلائل الظاهرة بالصورة أو بالكلمة . والفيلم اذ يلجأ الى وسائل مختلفة لتحقيق هذه الجوانب المختلفة من حبكة وتنبؤ وإيقاع وغيرها فان الغاية المقصودة من كل منها تظل واحدة سواء فى الرواية أو الفيلم .

ولكن ما يؤخذ على تحليل فورستر حقا لبناء الرواية انه لم يتطرق الى أنماط الحبكة فيها رغم أهميتها فى تحديد البناء الروائى وهو ما تنبه اليه « ادوين موير » فى كتابه « بناء الرواية » ونجمل رايه فيما يل :

### أنماط الحبكة فى الرواية

ان أبسط شكل للقصة النثرى هو قصة تحكى سلسلة من الأحداث، هى بوجه عام خارقة للعادة و « سيرة الدكتور فاولستس الشهيرة » مثال طيب على هذا . . . ولكن من الواضح ان حب الاستطلاع يزداد حدة اذا اتبعت الأحداث خطا معيناً كما فى « رواية الحدث » . وفيها يستطيع القاص ان يثير مستوى جديداً من الانفعالات الحادة كالتوقع والفزع والخوف وما شابه ذلك باستخدام سياق مترابط لا مجرد وقائع متعاقبة واحلال الحدث الواحد المركب مكان الأحداث الكثيرة المتتابعة وتمثلها روايات « جزيرة الكنز » و « ايفانهو » و « الدير والمدفأة » .

اما رواية الشخصية وانقى مثل عليها فى الأدب الانجليزى « سوق الغرور » فالشخصيات فيها لا تفهم على انها جزء من الحبكة بل لها على العكس من ذلك وجود مستقل ، والحدث تابع لها . وتتميز هذه الشخصيات بالثبات والكمال منذ البداية ، ولا تفقد شيئاً من ضعفها وأخطائها وغرورها حتى النهاية ولا يتغير شيء من ذلك ، وانما الذى يتغير معرفتنا نحن بها مع تقدم الأحداث التى تكشف لنا عن صفاتها المختلفة . ومنها روايات « البيكارييسك » Picaresque مثل روايتى « رودريك راندوم » و « توم جونس » ولا تقتصر على رسم الشخصيات وانما تقدمها فى ذلك التنوع الذى يوحى بصورة المجتمع .

وفى الرواية الدرامية مثل « مرتفعات وذرنج » أو « موبى ديك » تختفى الهوية بين الشخصيات والحبكة . فليست الشخصيات فيها جزءاً من آلية الحبكة مجرد اطار بدائى يحيط بالشخصيات . بل تلتحم على العكس كلتاها معاً فى نسيج لا ينقسم فالسمات المعينة للشخصيات تحدد الحدث،

والحدث بدوره يغير الشخصيات مطورا اياها ، وهكذا يسير كل شئ في الرواية الى النهاية . ويميز الحبكة هنا عن الحبكة في رواية الحدث اعتمادها الداخلي الصارم على قانون السببية .

وتمثل نهاية الرواية الدرامية أهمية بالغة جدا ، لأنها ليست مجرد ختام لأحداث القصة كما في « سوق الغرور » بل هي التنوير النهائي .

ويختلف الاحساس بالزمن في الرواية الدرامية عنه في رواية الشخصية فهو في رواية الشخصية يبدو متريثا . ففي الفصل الأخير من « سوق الغرور » مثلا نجد بيكي ما تزال تتحدث كثيرا كما كانت تفعل في الفصل الأول . أما لو قارنا بين الصفحة التي التقينا فيها لأول مرة بكاترين إيرنشو في « مرتفعات وذرنج » ، ولقائنا الأخير مع هيثكليف فسنجد ان الزمن قد مر على شخصية كاترين ، وكأنه حركة مادية ملموسة .

ان العالم الخيالي للرواية الدرامية يقع في « الزمان » . أما العالم الخيالي لرواية الشخصية فيقع في « المكان » وان كان القول بمكانية الحبكة لا ينكر الحركة الزمنية فيها ، كما ان القول بزمانيتها لا يعنى أنه ليس لها وضع في المكان . ولكن الحاصل ان الأعمال الكبيرة من روايات الشخصية نحس فيها بامتلاء المكان امتلاء بالغا غير عادى . كما نحس بازدحام الزمان في الرواية الدرامية .

وتمثل رواية « الحرب والسلام » نوعا آخر من الرواية يمكن أن نطلق عليه الرواية التسجيلية Chronicle و « الحرب والسلام » تقدم صورة واضحة كاملة عن الحياة في الزمان والمكان . ان الزمان والمكان على قدر حقيقى من التساوى في « الحرب والسلام » غير أن حدثها ، في الحقيقة يقع في الزمان وفي الزمان وحده . حقا انها تقدم البيوت وغرف الصالونات والطرق في صورة محددة مميزة كمثيلاتها في « سوق الغرور » ولكن هذه الأشياء غير جامدة وانما تتغير كما تتغير الشخصيات . وبهذا تصبح مجرد مظاهر للزمان .

واذا كان الزمن في الرواية الدرامية زمنا مجسدا في الشخصيات ظاهرا من خلالها ومن ثم فسرعته نفسية تحددها سرعة الحدث أو إبطاؤه . فالزمن في الحرب والسلام ليس واضحا من خلال الشخصيات على هذا النحو بقدر ما هو عام وعادى وسرعته لا تفرضها حدة الحدث . بل انه على النقيض يجرى في انتظام رتيب قاس ، خارج عن الشخصيات غير متأثر بها لا يأبه

الا بسيره وحده . وهو يتبع المقياس الزمني الذي يقيس به الانسان الزمن ، فهو منتظم رياضي ، يكاد يكون غير انساني ، بلا ملامح .

والشخصيات في الرواية الدرامية ، كما رأينا ، توضع فوق مسرح معزول ، حيث يتاح للصراع القائم بينها أن يحسم حسما نهائيا ، وحيث يكون كل شيء سببا ومسببا ومصيرا . فاذا أزلنا تلك الحواجز التي تحد الرواية الدرامية . واذا مددنا هذا المسرح حتى نرى دورة الميلاد والنمو فالموت فالميلاد من جديد ، بدلا من حدث معزول رأينا ان ما كنا ندركه كمطلق من قبل أصبح يبدو لنا الآن نسبيا . وهذا هو الجانب الهام الذي يختلف فيه بناء الرواية التسجيلية عن بناء الرواية الدرامية . فالحبكة في الرواية الدرامية تطور منطقيا صارم ، بينما الحبكة في الرواية التسجيلية تسلسل مغلغل لبعض الأحداث التي يرتبط بعضها ببعض عن طريق تسلسل خارجي صارم هو الزمن كما يدركه العقل الانساني . هذا التسلسل يكسب الأحداث الخاصة قيمة مختلفة جاعلا التراجيدي مسرعا في العاطفية ، ومحيلة الحتمي الى عرضي ، والنهائي الى نسبي . يفعل ذلك بطريقة طبيعية وحتمية .

ويشبه الرواية التسجيلية نوع آخر من الرواية وهو رواية الحقبة . ويتمثل هذا النوع في روايات مثل « تاريخ أسرة فورسايت » و « ميكافيلي الجديد » و « ثلاثية كليهانجر » ، ولكن التشابه بين النوعين تشابه سطحي . ذلك أن رواية الحقبة تختلف عن الرواية التسجيلية من حيث الشكل ، لا من حيث القيمة الفنية فحسب ، بل ومن حيث النوع كذلك . انها لا تحاول أن تعرض علينا حقيقة انسانية صالحة لكل زمان ، وحسبها مجتمع في مرحلة انتقال معينة ، وشخصيات حقيقية بقدر ما تمثل هذا المجتمع فحسب . انها تحيل كل شيء الى خاص ، نسبي وتاريخي . انها لا ترى الواقع بعين الخيال الشامل ، وانما بالعين الاخبارية غير الفاحصة ، يعينها ذكاء يحسن التدقيق .

ولا شك أن روايتي « البحث عن الزمن الضائع » و « يوليسيز » لكل من بروسست وجويس على التوالي ، من أبرز الأعمال الروائية المعاصرة ، وقد رأى النقاد فيهما شكلا جديدا للرواية . أما « أدوين موير » فيربطهما بالأشكال السابقة للرواية مع الاعتراف بإضافتهما الجديدة .

ان بروسست في « البحث عن الزمن الضائع » يأخذ أي شيء وبأية طريقة ، ويتحرك الى الوراء والى الأمام كما يرغب ، غير متقيد بالقصة ، بل بالحركة النفسية خلفها ، تلك الحركة التي تتركب فيها المناظر المتعددة وكأنها مركبة في فسيفساء متحركة . وتلك الحركة النفسية هي التي



تعطى روايته وحدتها • والرواية ، من النظرة السطحية ، مجموعة من روايات الشخصية والروايات الدرامية نسج بعضها ببعض ، بيد أنها من الناحية الأصلية العميقة، مثل فريد للرواية الدرامية ، ذات نهاية لا تتمثل فى حدث خارجى بل فى ذهن المؤلف • نهاية بحث أكثر منها نهاية صراع •

ورواية « يوليسيز » رغم بنائها التغسفى ، فيها نوع من الوحدة يشبه ما فى رواية الشخصية غير المتماسكة ، فهى ترسم مجتمعا ، ومبررها انها تستثمر فى طريقها الى أن تكتمل الصورة • وجويس لا يستخدم أية انتقالات بارعة جدا ، كما يفعل ثاكري الذى يمد فى صورته بالانتقالات البارعة من حادثة لأخرى • فهو يرسم كتلة صماء فوق قماشة حتى اذا انتهى منها انتقل الى سواها • والنتيجة أن صوري ثاكري تنمو بلا انقطاع ، وانها كاملة وغير قابلة للتجزئة ، على حين أن صورة جويس أجزاء متتابعة كل جزء بطريقة مختلفة مكونة كلا مفككا ومطولا ولكنه لا يخلو من تأثير •

ان تسجيل الأفكار التى تطفو فى يوم واحد بذهن شخص ما ، قد نلأ عدة مجلدات • وتطبيق نفس المنهج على عدة أشخاص يجعل أى تصميم للبناء مستحيلا • ومع ذلك فمن الواضح أن جويس أراد أيضا ، وهو يفعل ذلك ، أن يرسم صورة للحياة فى دبلن ، وهكذا اعتمد على بضع ساعات التقطها من الأربع والعشرين ساعة ، يمكن لشخصياته أن ترى فيها المدينة من زوايا مختلفة •

ويمكن اعتبار كل من « فرجينيا وولف » و « هكسلى » من كتّاب رواية الشخصية مثل جويس : كتابتهما وصفية أكثر منها درامية ، ورؤيتهما مستمدة من المشاهد أكثر منها من السياق • ورواية « فرجينيا وولف » مسز دلوى أهم صورة مكانية للحياة فى الأدب المعاصر فى رأى أدوين موير •

ورغم أن « موير » لم يتناول الرواية الجديدة عند ألان روب جرييه ومدرسته بحكم أسبقية دراسته عليها ، الا أننا لو نظرنا إليها نجد انها « فن مكان » فى المقام الأول • الجزء الأكبر منها مفرد للوصف • ومن ثم يمكن أن نلحقها برواية الشخصية ، وإن كانت فى الواقع ثورة على كل الاتجاهات الروائية السابقة التى تجعل من الذات أو الانسان مقياس الكون • فهى ترفض أن يكون تيار الوعى أو اللاوعى مادة الفن • كما

ترفض أنسنة الأشياء التي تجعل الريف حزينا أو البحر ثائرا كما في كل الروايات السابقة .

• تدعو الرواية الجديدة « الى أن مادة الفن ليست في الذات وإنما الموضوع » (١) أو ما يسميه روب جرييه « الشيء » . ولكن بغير تواطؤ بين الشيء الموصوف والمؤلف : بالاختصار على تسجيل الأبعاد المكانية للشيء والأبعاد المكانية بينى وبينه والأبعاد بين الأشياء وبعضها . «والاصرار على أن ليس هناك سوى أبعاد (وليس تمزقات)» (٢) .

والخلاصة أن موير في دراسته لأنواع الحكمة الروائية اتخذ عامل الزمان والمكان أساسا لتصنيفه ، وانتهى الى أن منها ما يغلب عليه عامل المكان كما في الرواية التي أطلق عليها رواية الشخصية ومنها ما يغلب عليه عامل الزمان كما في الرواية الدرامية ومنها ما يتساوى فيها قيمة العاملين مع الزمان والمكان كما في الرواية التي أطلق عليها اسم الرواية التسجيلية . وإلى جانب هذه الأنماط الأساسية الواضحة المعالم نجد « رواية الحقبسة » التي تشبه بطريقة سطحية الرواية التسجيلية في اعتمادها على الزمان والمكان . وكذلك « رواية الحدث » التي تشبهه سطحيا الرواية الدرامية في اعتمادها على الزمن .

وعندما تناول موير التطورات الأخيرة للرواية عند بروسست وجويس وجد أن رواية بروسست « البحث عن الزمن الضائع » تطورا للرواية الدرامية . كما رأى أن رواية جويس « يوليسيز » تطورا لرواية الشخصية التي ألحق بها أيضا رواية فيرجينيا وولف « مسز دلوى » . وبنفس المنهج استطعنا عند النظر الى الرواية الجديدة عند روب جرييه ومدرسته أن نلحقها برواية الشخصية أيضا باعتبارها فن مكان .

ومن الواضح أن مبسدا استخدام عامل الزمان والمكان أساسا لتصنيف الرواية يعتبر مبدا عاما يتسع لكل أنماطها حتى الأنواع المقبلة منها . وهو في مقابل عموميته يبقى على السطح ولا يكشف لنا عن بناء الرواية من الداخل . ويصبح غير كاف وحده لتمييز رواية عن أخرى . فنحن على أساس غلبه الاحساس بالمكان مثلا نجمع بين ثاكرى وجويس وروب جرييه . والاختلافات الواسعة بينهم أقوى كثيرا من عامل المكان

(١) الدكتور لويس عوض - ص ١١ من مقدمة كتاب نحو رواية جديدة .

(٢) ص ٧٢ نحو رواية جديدة . آلان روب جرييه - ترجمة مصطفى إبراهيم مصطفى .

الذى يجمعهم • مما يجعل الجمع بينهم على هذا الأساس لا يخلو من التعسف •

ومن ناحية أخرى فإن هناك من الأعمال ما يصعب وضعه تحت أحد أنماط هذا التصنيف • ونضرب مثلاً على ذلك من أدبنا المعاصر ثلاثية نجيب محفوظ • فالنظرة الأولى لها تجعلنا نضعها ضمن رواية الحقبة من تقسيم موير • غير أن مواصفات موير لهذا النوع من الرواية يقلل من قيمتها كثيراً ولا ينطبق عليها فهي ليست مجرد وصف دقيق لتفاصيل مرحلة • ونجيب محفوظ لا يصور المجتمع وإنما يعيد خلقه من جديد • والبناء المتين لشخصيات الرواية وكلها شخصيات نمطية إلى جانب رائحة المكان القوية يجعل الرواية أقرب ما تكون إلى ما يسميه موير برواية الشخصية • ولكن الإحساس بالزمن فيها يختلف عن الإحساس بالزمن في رواية الشخصية ويقترب كثيراً من مفهومه في الرواية التسجيلية • وهكذا نجد الثلاثية من حيث المظهر الخارجى تنتمى إلى نوع من الرواية بينما نجدتها من حيث البناء الداخلى تنتمى إلى نوعين آخرين ، مما يصعب علينا وضعها تحت أى نوع منها بارتياح •

غير أن هذا التصنيف لا يخلو من فائدة عملية كأساس أولى للتمييز بين أنواع الروايات بالنسبة لعلاقتها بالزمان والمكان • كما أن تمييزه بين أنماط الحكمة في رواية الشخصية والرواية الدرامية والرواية التسجيلية يوضح بعض جوانب التمايز الأساسية في بناء كل منها •

والملاحظة العامة التى يمكن أن نستخلصها من هذا العرض لأنماط الحكمة من ناحية ولدعائم بناء الرواية من ناحية أخرى أن فن الفيلم أقرب إلى فن الرواية منه إلى فن المسرحية ، رغم الاعتقاد الشائع بأن الفيلم باعتباره فن درامى أقرب إلى المسرحية أصل الدراما منه إلى أى فن آخر • والواقع أن علاقة الفيلم بالمسرح لو قارناها بعلاقته بالرواية تصبح علاقة واهية •

إن الدعائم التى تقوم عليها الرواية هى نفس الدعائم التى يقوم عليها السيناريو • وأنماط الحكمة المختلفة للرواية يستوعبها الفيلم ومنها القالب الدرامى • فمن الأفلام ما يغلب عليها الاهتمام بالحدث ومنها ما قد يغلب عليه الاهتمام بالمكان وشخصياته نمطية ، منها ما تتساوى فيه قيمة كل من الشخصية والحدث ، ومنها ما يتساوى فيه الاهتمام بالمكان والزمان ويستخدم الزمان بمفهومه الموضوعى الخارجى • تماماً كما هو



الحال بالنسبة لأنماط الرواية المختلفة : الحدث ، الشخصية ، الدرامية ،  
التسجيلية .

والنوع الأول من الأفلام الذى يقابل رواية الحدث هو النوع الغالب  
منها ويتمثل فى المسلسلات التى سبق انتشارها كما يظهر الآن فى الأفلام  
البوليسية وأفلام المغامرات والرعب وأفلام الحركة عموما . ولكن لن نعدم  
وجود الأنواع الأخرى بنسب وفيرة من الأفلام . وعموما فإن الفيلم استطاع  
حتى الآن أن ينقل كل أنواع الروايات عن أصولها ومنها الحرب والسلام  
نفسها . وحتى الرواية الجديدة وجدت من يترجمها الى الشاشة كما فى  
أفلام آلان رينيه ( هيروشىما حبي - العام الماضى فى مارينباد - أحبك  
أحبك ) . وقد مارس جرييه نفسه رائد الرواية الجديدة الكتابة للسينما  
كما أخرج لها بنفس الأسلوب .

وهكذا نجد أن السينما تستمد من الرواية أصولها الأدبية وتقتبس  
عنها موضوعاتها كذلك . وطبعي أن تكون العلاقة بين الفيلم والرواية  
على هذا النحو من التقارب ، فالرواية هى أحدث الفنون نشأة بعد فنون  
القرن العشرين ( السينما والاذاعة والتلفزيون ) .

وإذا كانت الرواية تستوعب النمط الدرامي للحبكة المسرحية  
وتصنف اليه أنماطا أخرى ، فالفيلم أيضا يستوعب أنماط الحبكة الروائية  
كما يستوعب أنماطا أخرى من الحبكة يستمد منها من مختلف الفنون مثل  
الملحمة والقصة القصيرة والقصة المتوسطة والقال والمسرح فضلا عن  
الرواية . وهو ما أشار اليه استروك فى كلامه عن جماليات الفيلم (١) .  
حيث قسم الأفلام من الناحية الجمالية الى ستة أنواع هى :

١ - سينما الملاحم : وهى الأفلام التى ترتبط بالتاريخ وتميل الى تضخيم  
الحدث مثل الأفلام السوفييتية وأفلام رعاة البقر .

٢ - سينما القصة القصيرة : الثقل النفسى للشخصيات يختفى ويترك  
المكان لقيمهم الرمزية مثل أفلام فرانكشتين . ودراكولا . والأفلام  
الكوميدية الأمريكية التقليدية التى تقوم على أساس شخصيات  
معينة تحمل طابع رمزى مثل أفلام دوريس داى وكارى جرانانت .  
ويمكن أن نعتبر منها أفلام رينيه كلير حيث تصبح الشخصيات  
أنماطا رمزية .

. Alexander Astruc, par Raymond Bellour, pp. 34-36.

(١)

٣ - سينما المقال أو البحث : سينما نقدية فى الغالب ترتبط جمالياتها فى الأصل بالأفلام التسجيلية وتطبق أحيانا على بعض الأفلام الطويلة . ويمثل هذا النوع من السينما أفلام فلاهيرتى وبعض أفلام يوريس ايفنز وفيلم كالكتا اخراج لوى مال .

٤ - سينما القصة المتوسطة : الحدث فيها راسى فى العمق يختص بشخص أو اثنين كما فى أعمال فيسكونتى مثل سنسو Senso واميرتودى للمخرج فيتوريو دى سىكا . ويمثل نفس النوع أيضا فيلم العجوز والبحر .

٥ - سينما المسرح : تمتاز بقلّة حركة الكاميرا ، وكثرة الحوار ويغلب على التقطيع الفنى للمشاهد الميل الى الشرح . والموقف سيكولوجى أكثر منه عاطفى . وتقديم الشخصيات عن طريق العرض كالمسرح . والاهتمام برسم علاقات الشخصيات النفسية ببعضها . والاهتمام بالقضايا الخلقية والسياسية وأقرب مثل عليها معظم ما نراه من أفلامنا المصرية .

٦ - سينما الرواية : تتراجع قيمة الكلمة عما هى عليه فى سينما المسرح وتبرز أبعاد الشخصيات من خلال الحدث . ومن أمثلتها أفلام أنطونيونى وبعض أفلام آلان رينيه . ومن السينما التقليدية أفلام رينوار ورينيه كليمان وميزوجوتشى .

ولا يمكن بالطبع أن نعتبر هذا التقسيم لأنواع الفيلم السينمائى تقسيما نهائيا . ولكنه يكفى ليعطينا فكرة عن تنوع الأنماط التى يمكن للفيلم أن يشملها .

## ما هو الفيلم ؟ وما هي حدوده ؟

على غرار تعريف فورستر الواسع للرواية بأنها « كل عمل خيالى بالنثر يزيد على ٥٠٠٠ كلمة » يمكن أن نعرف الفيلم بأنه « كل عمل خيالى بالصورة المتحركة مسجل على شريط من السيلولويد » .

وهو عمل خيالى لانه لا يطابق الواقع . ولا يمكن أن يكون كذلك بحكم حدود امكانياته ، ورغم تمتعه بمظاهر كثيرة للواقع فى مقدمتها الحركة والصوت . فهو فى النهاية : صورة مسطحة ذات بعدين . وان اوهمتنا بالعمق . محصورة داخل اطار رباعى محدد . وهى تفتقد عالم الاحساسات غير المنظورة أو المسموعة كاللمس والشم والتذوق والחס والاحساس بالجاذبية الأرضية . ألوانها مختزلة فى الغالب الى الأبيض والأسود وما بينهما من تدرج فى الكثافة فقط . وحركة الكاميرا فيها لا تماثل حركة العين على الاطلاق كما يتصور البعض . فالاحساس النفسى والنتائج تختلف تماما فى الحالتين . . هذا ولا يمكن أن يتصل المكان أو الزمان فى الفيلم الروائى الطويل من أوله الى آخره كما فى الحياة الواقعية حيث تعرض كل تجربة أو سلسلة من التجارب لكل من يشاهدها فى تعاقب مكائى زمانى موصول ، اذ لا بد - فى الفيلم - من القطع لاسقاط الأزمنة الضعيفة . والانتقال من منظر الى آخر يختلف فى المكان أو الزمان أو يختلف فيهما معا . وان حاول هتشكوك فى فيلم « الحبل » أن يوهمنا بالاتصال الزمانى المكائى ، فقد كانت تجربته هى التجربة الوحيدة فى تاريخ السينما ولم تحقق من النجاح ما يغرى بتكرارها ويجعلها نمطا يمكن القياس عليه .

غير أن هذه العوامل التى تعزل الصورة السينمائية عن الواقع وتمثل فى نظر البعض قصورا فى قدراتها التكنولوجية تتحول فى يد الفنان الى امكانيات تعبيرية هائلة . وتسهم فى خلق فن الفيلم .



وتقوم نظرية ارنهيم في جماليات السينما على اساس ان هذه العوامل نفسها هي التي تجعل من الفيلم فنا (١) .

**ان انعدام العمق مثلا يبرز الصفات الشكلية البحتة للصورة**  
كانفتاح وانغلاق رداء الراقصة التي يصورها رينيه من اسفل في فيلم « استراحة » . فلاشك ان هذه الحركة الجمالية الناتجة عن انبساط الشرب وانقباضه مثل بتلات الزهرة لاتحدث تأثيرها الا في حالة نقص الشعور بالعمق وحدها .

**ويمثل الاطار عنصرا أساسيا بشكل مطلق ، اذا اريد عرض الصفات الجمالية في الصورة .** اذ لابد من مكان محدد كي يجرى فيه التنظيم ، وليس ثمة توازن في اللانهائي . وفي صورة الفيلم الجيد تكون كل الخطوط داخلها في علاقة مكتملة التوازن بعضها مع بعض ومع أطراف الصورة . وذلك فضلا عن استخدام الاطار في الحصول على تأثيرات أخرى عديدة مثل المفاجأة بأن نقدم داخله تكوينا يعطى فكرة معينة عن شيء ثم نفاجأ بنقيضها عندما يتسع الاطار أو ننتقل خارجه . أو التشويق بأن يظهر داخل الاطار ما يثير فضولنا الى معرفة ما يدور خارجه وذلك قبل أن ننتقل اليه .

**ونظرا لانعدام الشعور بالاحساسات غير المنظورة أو المسموعة فإن المتفرج لا يستطيع أن يعرف من أي زاوية التقطت صورة الفيلم** ما لم تخبره مادة الموضوع شيئا عن ذلك . وعندما يرى جسما متحركا فإن أول ما يفترضه أن الجسم هو الذي يتحرك وليس الكاميرا . وفيما يتعلق بالأبعاد المكانية فإن أول فكرة تخطر له دائما هي ان ما يظهر في الجزء العلوي من الشاشة كان أيضا أعلى المكان الذي جرى تصويره ، ولن يخطر له احتمال ان الكاميرا كانت مائلة بزاوية اثناء التصوير . ولا يخفى على القارئ إمكانية الافادة من هذه الحالات في الحصول على تأثيرات مختلفة منها قلب أوضاع الأشياء أو الايهام بحركتها أو العكس ( عندما تسير الكاميرا بنفس سرعة الموضوع ) .

**ويتيح الفيلم الأبيض والأسود بما فيه من انعدام الألوان ، الحصول على بعض التأثيرات الجمالية التي قد لايتيحها الفيلم الملون أو لا يتمتع بها .** ويفيد في خلق مشابهاة وعلاقات جديدة بين الأشياء لم تكن موجودة في الواقع أصلا كأن يأخذ وجه الانسان درجة ضوئية أقرب الى السماء .

والرمزية البدائية المؤثرة على الدوام التي يخلقها التضاد بين الأبيض والأسود أو بين النور والظلام تكاد لا تنتهى مثل الخير والشر ، الاشرار والاكثاب ، الحياة والموت ، الفرحة والحزن ، الحب والكراهية ..

ولو أن صور الفيلم أعطت انطبعا مكانيا قويا جدا فمن المحتمل أن يصبح عمل المونتاج محالا . ولكن الفيلم يسمح - على خلاف الحياة الواقعية - بقفزات فى الزمان والمكان . وانعدام الواقعية جزئيا فى صورة الفيلم هو الذى يجعل المونتاج ممكنا . والمونتاج معناه - كما يحدده أرهيم - « ربط لقطات تسجل مواقف تحدث فى فترات زمنية مختلفة وفى أماكن مختلفة » (١) ، ويضيف مارتن « طبقا لشروط معينة فى التسلسل والزمن » (٢) .

### ويقوم المونتاج بوظائف خلاقة ثلاث :

- أول هذه الوظائف الحركة حتى بالنسبة للأجسام الثابتة مثل اللقطات الثلاث المتتالية لتمثيل الأسد فى المدرعة بوتيكيين التى توحى بنهوض التمثال حيث تصور اللقطة الأولى تمثال أسد نائم واللقطة الثانية تمثال أسد ينهض واللقطة الثالثة تمثال أسد واقف . كما يخلق المونتاج الحركة عن طريق التباين بين اللقطات المتتالية من حيث الشكل أو الاضاءة أو الخطوط السائدة مما يغير نقط الانتباه الرئيسية . ويخلق هذا التغيير الاحساس بالحركة .
- والوظيفة الخلاقة الثانية للمونتاج هى خلق الايقاع . وينتج عن تتابع اللقطات تبعا لعلاقتها من ناحية الطول . ونقصد به الطول التصويرى لكل لقطة وليس الطول الحسابى ( أو القياسى ) لها بالمتر .
- والمونتاج خلاق للفكرة . ونقصد به ما ينتج عن توالى لقطتين أو أكثر من معنى أو فكرة أو احساس لا يصل الى المشاهد عن أى من اللقطتين على حدة .



ان الفيلم يستطيع بالفعل - على عكس المسرح - ان يصور الحياة الواقعية فى محيطها الواقعى ، ويأخذ من الطبيعة بقوة صورة لا يستطيع

Film as Art, Rudolph Arnheim.

(١)

Le langage cinématographique par Marcel Martin.

(٢)

المسرح أن يأخذها على الإطلاق • ولكن الفيلم اذ يفقد الألوان وعمق الابعاد الثلاثة ، واذ تتحدد أطراف الشاشة بشدة ، يتجرد من واقعيته بدرجة مرضية للغاية • وهو فى وقت واحد بعينه صورة مستوية ومشهد حدث حى • ومن ثم نستطيع ان ندرك الأشياء والاحداث كأنها حية ، وفى الوقت نفسه خيالية • وهذه الحقيقة - على حد قول أرنهيم - (١) هى التى تجعل فن الفيلم ممكنا • ويرى يودفكين - من قبله - ان الخلاف الملحوظ بين الحدث الطبيعى ومظهره على الشاشة هو بالضبط « ما يجعل الفيلم فنا » (٢) •

غير أن الخلاف بين الحدث الطبيعى ومظهره على الشاشة الذى يجعل منه عملا من أعمال الفن ، لا يرجع الى العوامل السابقة وحدها التى فرضها أساسا قصور امكانيات السينما عن نقل الواقع أصلا ، فهناك عوامل أخرى ايجابية توصل اليها السينمائيون من خلال اكتشافاتهم المتوالية لامكانيات هذا الوسط فى التعبير الفنى • ومنها المونتاج اذ لم يفرضه قصور الامكانيات الآلية فقط وانما فرضته الاحتياجات الفنية فاذا كان من المستحيل تصوير أكثر من بوبينة دفعة واحدة هى كل ما تستطيع أن تحتويه خزانة الفيلم داخل الكاميرا ، وفى حدود الدقائق العشر التى تشغلها البوبينة يمكن تصوير حدث متكامل دفعة واحدة دون قطع •

وفى البداية كان التصوير يتم دفعة واحدة ، مما يحافظ على اتصال الزمان والمكان للحدث كما فى الطبيعة • ولكن حدث ان توقفت الكاميرا صدفة اثناء التصوير بسبب عطل داخلها عندما كان جورج ميليس يصور فى الشارع احد عربات الموتى وعندما عادت الكاميرا الى الدوران كانت عربة الموتى قد اختفت وحل محلها فى مجال رؤية الكاميرا عربة فخمة للنزهة • وكانت النتيجة على الشاشة مفاجأة مضحكة بالطبع • وكانت هذه المفاجأة أول ما نبه الأذهان الى امكانية ايقاف الكاميرا أو القطع قبل نهاية الحدث والانتقال الى حدث آخر فى زمان أو مكان مختلف ، بعد التوليف بينهما لاحداث الأثر الفنى المطلوب •

وكان هذا الاكتشاف - كما كانت السينما - مجرد لعبة يقدمها ميليس ضمن ما يقدمه من ألعاب سحرية أمام جمهور المسرح • ولكنه ما لبث أن تحول بعد ذلك الى علم وفن له أصوله وقواعده أطلق عليه اسم المونتاج • وكان للمونتاج من النتائج الفنية القوية الأثر ما جعل بعض

Film as Art, Rudolph Arnheim.

(١)

Novels into Film.

(٢)



أساتذة فن السينما وعلى رأسهم ايزنشتين ، يذهبون الى أن فن السينما هو فن المونتاج أو هكذا تقريبا . ويعلم بودفكين (١) أن كل ما يتم تصويره يظل جسدا ميتا حتى ولو كان يتحرك أمام الكاميرا اذا لم يصبح على الشاشة بفضل المونتاج موضوعا سينمائيا فى جوهره وليس مجرد موضوع فوتوغرافى . ويعنى بكلمة ميت افتقاده للمعنى بالنسبة للبناء ككل . وقد كان بودفكين يصر دون تحفظ بأن المادة التى يعمل بها مخرج الفيلم ليست هى ما يدور من عمليات حقيقية تحدث فى مكان حقيقى وزمن حقيقى ، وانما مادته تلك الاطوال من أشرطة السيلولويد التى تم عليها تسجيل تلك العمليات .

واذا كان هتشكوك قد حاول الاستغناء عن المونتاج فى فيلم « الحبل » ( كما تصور ) ، فانه من ناحية كان مقيدا بحدود البويينة الواحدة التى لا يمكن للكاميرا أن تحتل أكثر منها . وقد اضطره ذلك الى البحث عن حيلة يخفى بها الانتقال فى كل مرة من بويينة الى أخرى ليحافظ على وهم الاتصال . ومن ناحية أخرى فانه اضطر أن ينفذ مونتاجه بحركة الكاميرا أثناء التصوير فيقترب من الموضوع أو يبتعد عنه أو ينتقل بالكاميرا من موضوع الى آخر ، ومن ثم فهو لم يتخلص من فكرة المونتاج وانما تحايل على تنفيذها بوسيلة أخرى . ومن ناحية ثالثة فان الكاميرا لم تسعه ، ولم تغنيه تماما عن المونتاج بمعناه الحرفى حيث اضطر الى الاحتفاظ ببعض الأزمنة الضعيفة بين الاجزاء المختلفة من اللقطة حرصا على مبدأ الاتصال وعدم القطع مما أضعف من حبكة السرد (٢) . ولذلك فشلت التجربة كما لم يقبلها ذوق المشاهد الذى أصبح من المستحيل ان يتنازل عن المكاسب الفنية التى يحققها له المونتاج .

وفيما عدا المونتاج يوجد من العوامل الايجابية الأخرى التى تسهم فى خلق فن الفيلم استخدام زاوية الكاميرا . والكاميرا من هذه الناحية كالعين تستطيع أن تصور الموضوع من كل زاوية . لكن هناك دائما زاوية واحدة هى أفضل الزوايا . وهى فى العادة الزاوية التى تحقق مبدأ « المنظر الأكثر تميزا » . فاذا أردت أن أصور مكعبا فانه لا يكفينى أن أجعله فى متناول آلة التصوير ، بل أهم من ذلك أن أختار الوضع الذى اتخذه منه أو المكان الذى أضعه فيه . ووضعه بطريقة تكشف ثلاثة أسطح منه - بدلا من سطح واحد - وعلاقتها ببعضها ، يؤدى الى أظهار قدر كاف

V.I. Pudovkin, Film Technique.

(١)

(٢) انظر كتاب «فن المونتاج السينمائى» تأليف كاريل رايس ترجمة أحمد الحضري

من ص ٣٣٦ : ٣٤٢ .

منه يجعلنا ندرك الى حد معقول ، ودون خطأ ، ما يفترض ان يكون هذا الشيء .

غير أنه ليس هناك قاعدة تعين الشخص على اختيار أحسن الوجوه  
تميزا . أنها مسألة احساس . ومن ناحية أخرى فان الجوانب التي تظهر  
الخصائص المميزة لشيء على أفضل وجه ، ليست هي التي تختار دائما ، أو  
كثيرا ما يختار غيرها عمدا بقصد تحقيق تأثيرات خاصة . أى يعمل الفنان  
على عكس مبدأ « المنظر الأكثر تميزا » للحصول على تشكيل جمالى مثلا ،  
أو إثارة الدهشة ، أو المفاجأة حينما تضللنا الزاوية عن عمد فنخرج  
باستنتاج معين نكتشف خطأه فيما بعد . أو لإبراز علاقة أو خلق صلة  
ذات دلالة بين عاملين أو أكثر من مكونات الكادر مثل تصوير المجرم من  
خلف القضبان بطريقة معينة لايهم فيها وضوح صورة المجرم بقدر ما يهم  
إبراز المعنى المقصود .

**وتمثل الحركة احد العوامل الابداعية الأساسية فى الصورة**  
**السينمائية . ولعله أهم هذه العوامل وأبرزها . وهو أكثر ما يميز فن**  
**السينما عن الفنون الأخرى . فالسينما هى فن الصور المتحركة . وكان**  
**البحث عن وسيلة لتصوير الحركة هو أساس التفكير الذى أدى الى خلق**  
**السينما أصلا . وتستطيع الكاميرا أن تصور الأجسام المختلفة فى حركتها**  
**كما تراها العين . بل وتتفوق عليها فى إعادة خلق الحركات البطيئة جدا**  
**أو السريعة جدا التى لا تستطيع العين رؤيتها مثل حركة نمو النبات أو**  
**حركة أرجل حصان السباق وهى تسمى الأرض .**

واذا كانت الحركة احدى خصائص الفيلم البارزة فان القانون الجمالى  
يتطلب منه أن يستخدمها . والحركة لا تستخدم فحسب فى اعلام المتفرجين  
بالأحداث التى تكون القصة . أنها أيضا معبرة الى درجة عالية ، فنحن  
حين نرقب أما تضج طفلها فى السرير لا نفهم ما يجرى فحسب بل نعلم  
أيضا من الحركات الهادئة أو المتسعة ، المطمئنة أو المرتبكة ، النشيطة  
أو الحاملة ، الواثقة أو المترددة التى تصدر عن الأم ، أى نوع من الأشخاص  
هى وكيف تشعر فى هذه اللحظة خاصة وما علاقتها بطفلها .

ان الحركة لتسهم أيضا فى تحديد الشخصيات المتعددة فى تشابهااتها  
واختلافاتها . وهذا أكثر ما يكون صدقا بالنسبة للفيلم عنه بالنسبة  
للمسرح حيث تظهر الأشياء فى الفيلم أقرب وأكثر دقة ، وحيث يتحدد  
اتجاه كل حركة وسرعتها بوضوح باستخدام الاطار المستطيل الضيق  
للصورة .

والحركة ليست مقصورة على الممثل ، ففي الفيلم يكون الانسجام دائما جزءا لا ينفصل من بيئته ، والبيئة تسهم في التمثيل . وتنتج حركة يمكن ان تكون أكثر تأثيرا من حركة الجسم البشرى . فالمقاومة العتيدة من رجل قوى للعاصفة مثلا تكون أقوى تأثيرا حين نرى الأشجار فى الوقت نفسه وهى تنثنى .

وتعتمد انصفة التعبيرية للحركة عموما على عوامل عديدة منها النوع : بسيطة أو مركبة . والاتجاه : على السطح أو فى العمق أو على السطح وفى العمق معا . والصفة التشكيلية لها : مستقيمة أو ملتوية أو زجاجية أو مقوسة أو دائرية أو حلزونية أو بندولية - وذلك فضلا عن ارتباط الصفة التعبيرية للحركة بالسرعة : بطيئة أو سريعة أو متدرجة نحو السرعة أو البطء . وهى فى كل حالة من هذه الحالات تصلح للتعبير عن معانى محددة . ومن المسلم به ارتباط الحركة فى الصورة السينمائية بالايقاع المطلوب سواء بالنسبة للمشاهد على حدة أو للفيلم ككل .

وفيما عدا العوامل السابقة التى تحدد الأبعاد الأساسية للصورة السينمائية من ناحية وتمثل فى الوقت نفسه امكانياتها الابداعية نجد عوامل أخرى تمثل امكانيات اضافية لقدرة السينما التعبيرية مما قد يتصل بالعوامل السابقة أو لا يتصل بها وتجدر الإشارة اليه مثل : حركة الكاميرا . ويمكننا أن نميز منها ثلاثة أنواع ، هى الترافلنج وتتحرك فيها الكاميرا فوق عربة صغيرة على قضبان . والبانوراما : وهى حركة الكاميرا الدائرية حول محورها العمودى أو الأفقى . والكرين : وتعتبر مزجا غير محدد من الترافلنج والبانورما ينفذ بآلة تشبه الآلة الرافعة . وكل حركة منها لها وظيفتها التعبيرية وان كانت فى مجملها تستخدم فى مصاحبة جسم متحرك ، وخلق وهم الحركة لجسم ثابت ، ووصف مكان أو حدث ذى مضمون درامى محدد ، وتحديد العلاقات المكانية بين عناصر الحدث ، والتجسيم الدرامى لشخصية أو شيء مقدر له أن يلعب دورا هاما فى بقية الحدث ، والتعبير الذاتى عن وجهة نظر شخصية متحركة ، والتعبير عن التوتر العقلى لشخصية بوجهة نظر ذاتية أو موضوعية .

ويمثل الملبس وسيلة رئيسية للتعرف على الشخصية فهو الذى يحدد الوطن والجنس والمستوى الاجتماعى ، ونوع الشخصية . وفى بعض الاحيان تلعب الملابس دورا رمزيا مباشرا فى الحدث مثل « المعطف » الذى يحيا ويموت من أجله الموظف المسكين فى فيلم « لاتوادا » عن قصة جوجول . وأخيرا يستطيع صانع الملابس أن يخلق مؤثرات سيكولوجية بالغة الدلالة بتطوير شكل ونوع الملبس مع تطور الشخصية .



كما يسهم الديكور فى الحدث ، ويعاون فى خلق الجو السيكولوجى  
للدراما .

ومن الطرق الفرعية للسرد الفيلمى : العناوين ، الصحف ، دفتر  
اليوميات ، التعليق ، بالاضافة الى الحيل السينمائية مثل : عدم الوضوح ،  
الابطاء ، الاسراع ، تشويه الصورة ، القطع ، المزج ، الاختفاء والظهور  
التدريجى . وتستخدم هذه الامكانيات بطريقة ذاتية أو موضوعية ، واقعية  
أو غير واقعية .



ومن الواضح أن كل العوامل المذكورة حتى الآن تنصب على تحديد  
الأبعاد المرئية للصورة السينمائية وامكانياتها التعبيرية . ولا بد أن تصل  
كل هذه العوامل فى النهاية الى شكل محدد على الشاشة . فكيف يتم  
تحديد هذا الشكل الذى يحقق التكامل فيما بينها ؟

يتم ذلك بمراعاة أصول التكوين ، ويختلف التكوين فى فن الفيلم  
عنه فى أى فن آخر من الفنون المرئية بحكم اختلاف مكونات كل منها عن  
الآخر وإن كانت تشترك فيما بينها فى بعض الاسس العامة . والتكوين  
الجيد على حد قول ماشيللى (١) هو ترتيب العناصر المصورة بحيث تصبح  
وحدة مترابطة فى كيان كلى متناسق ، بقصد الحصول على أفضل تأثير  
ممكن لدى جمهور المشاهدين . وطالما ان رؤية الفيلم هى تجربة شعورية  
فيجب ان يراعى فى الطريقة التى يتم بها تكوين المنظر وتحديد الحركة  
داخلها واعداد الاضاءة الخاصة بها والتصوير والمونتاج . . توجيه مشاعر  
الجمهور نحو هدف السيناريو . وأن يتركز انتباه المشاهد - فى كل  
لحظة من لحظات الفيلم - على ما هو أكثر أهمية بالنسبة للقصة ، سواء كان  
مثلا أو جسما أو حركة ما .

ويمكن للمخرج ان يبدأ فى معالجة التكوين بالاجابة على هذا السؤال .  
ما الذى يمكن ان أفعله ازاء هذا الموضوع مما يساعد على سرد القصة ؟  
... ويجب ان يتم تحليل السيناريو وتحليل الموضوع لتحديد التأثير  
المطلوب ... ومهما كان الهدف من السيناريو يجب أن يتم تكوين المناظر  
بحيث يؤكد الجوانب الهامة للصورة ، ويوحى للمشاهد بالاستجابة النفسية  
المقصودة . ولاشك ان التفكير بالصورة والاهتمام بوسائل التكوين  
النفسية سيؤديان الى خلق الجو المطلوب . (٢)

The Five c/s of cinematography, Mascelli, p. 197.

(١)

Op. cit., p. 199.

(٢)

وفيما عدا مراعاة تأكيد العنصر الهام في الصورة يجب ان يراعى أيضا عامل التوازن Balance بين محتوياتها ، وعامل التتابع Sequence ويمثل ايقاع المسافات بين الشخصيات أو المجموعات داخل الكادر ، وعامل الثقل Stability وينتج عن وجود أو ارتباط جسم أو بعض الأجسام بأسفل الكادر ، ويفرض وجوده الشعور الداخلى بقانون الجاذبية الأرضية .

وأدوات التكوين أو لغته التى يستعين بها على مراعاة العوامل السابقة - عوامل التكوين - والحصول على التأثير العاطفى المطلوب هى : الخطوط ، والكتلة ، والشكل ، والحركة . ولا بد ان تأخذ كل حالة ما يناسبها من أوضاع . فالتأثير الناتج عن غلبة الخطوط المستقيمة فى الصورة غير التأثير الناتج عن غلبة الخطوط المقوسة أو المكسرة مثلا . وكذلك الحال بالنسبة للكتلة : خفيفة أو ثقيلة . والشكل : متماثل أو غير منتظم عميق أو ضحل ، متماسك أو منتشر ، والحركة : عرضية مثلا أو رأسية . وإذا كانت عرضية فالتأثير الناتج عن اتجاهها الى اليمين غير التأثير الناتج عن اتجاهها الى اليسار . وإذا كانت رأسية فالتأثير الناتج عن اتجاهها الى أعلى غير التأثير الناتج عن اتجاهها الى أسفل . . . . وهكذا . . . .

ويجب أن يكون من الواضح فى الذهن أن التكوين كما يقول الكسندر دين « هو البناء أو الشكل أو التصميم الذى تتخذه الصورة . وليس هو ، بأي حال ، معنى الصورة . ويستطيع التكوين ان يعبر عن الشعور ، والقيمة ، والجو الخاص بالموضوع من خلال اللون والخط والكتلة والشكل . ولكنه لا يحكى القصة . انه الجانب التكنيكي من الموضوع وليس الموضوع نفسه » (١) . والحق ان هذا التحذير ينسحب على كل التحديدات التى سبق عرضها عن امكانيات اللغة السينمائية ، فهى لا تقصد لذاتها . وماشيللى يقول : « يجب أن يكون واضحا فى الذهن أن الفيلم الجيد هو نتاج التكوينات المشحونة بالفكر ونتاج الحركة المعبرة عن معنى سواء كانت للممثلين أو الكاميرا . وان المناظر الضعيفة هى نتاج التكوينات الخاوية من الفكر والحركة التى لا معنى لها للممثلين أو الكاميرا ، الأمر الذى يعوق سرد القصة بدلا من المساهمة فى تدعيمه » (٢) .

لم نتناول حتى الآن من قريب او من بعيد ، جانبا هاما من جوانب

Dean, Fundamental of Play Directing, p. 137.

(١)

The Five c's of cinematography, p. 198.

(٢)

**الفيلم وهو الصوت • والسبب ان الصورة هي الدعامة الأساسية لفن الفيلم ، ويأتى الصوت بعدها • والصوت يكمل الصورة ولكنه لا يقل عنها أهمية فى بعض الأحيان • وفى أحيان أخرى – أقل – قد يفوقها أهمية •**

وقد ظلت الصورة السينمائية صامتة حوالى ٣٠ سنة من عمرها منذ اختراعها عام ١٨٩٨ وعندما نطقت عام ١٩٢٩ ، نطقت كفرا ، فقد امتص الصوت اهتمام العاملين بالفيلم ، وكان ذلك على حساب الصورة ، فقضى على ما حققته من مكاسب فنية • ولذلك عارض فى استخدامه بعض الفنانين الذين اعتقدوا ان الصورة المتحركة هى عماد فن الفيلم أولا وأخيرا • وهى ما يميزه عن الفنون الأخرى ويجعل منه فنا مستقلا عن غيره • وكان منهم رينيه كلير الذى عارض استخدام الصوت ثم كان من أوائل من استخدموه بطريقة إبداعية مما ساعد على تدعيمه •

وكان ارنهيم على رأس منظرى السينما ممن عارضوا بشدة فى استخدام الصوت • لأن الصوت فى رأيه يقرب بين السينما والواقع • • وما يجعل السينما فنا – كما سبق أن رأينا عنده – هو ما يباعد بينها وبين الواقع • ولذلك فهو ضد كل المخترعات الحديثة الأخرى التى تحاول ان تقرب بين السينما والواقع غير الصوت مثل الألوان والسينما الخمسة • وقد اغفل ارنهيم بذلك عاملا هاما لا يمكن أن يكتمل العمل الفنى بدونه وهو قدرة الفنان نفسه على تطويع مثل هذه المخترعات ليجعل منها فنا • وهو ما حدث بالفعل بالنسبة لاستخدام الصوت ثم الألوان فيما بعد •

**ويتكون الصوت فى الفيلم من عناصر ثلاثة هى : الكلمة والموسيقى والمؤثرات الصوتية ، مثل صوت العربات أو دقات الساعة أو الضوضاء العامة • •**

ويؤدى وجود الصوت فى الفيلم فضلا عن الاحساس بالواقع الى الاستخدام الطبيعى للكلمة ، وتحرير الصورة الى حد ما من دورها التفسيري و اكتساب بلاغة الايجاز للصوت أو الصورة بفضل ازدواجهما • وقد أصبح للصمت – بفضل استخدام الصوت أيضا – دورا دراميا كرمز للموت أو الخطر أو العزلة • • كما اتاح الصوت خلق أنواع شتى من التوريات والرموز • والافادة من الموسيقى لا كعنصر صوتى فحسب وانما كوسيلة للتعبير • ويفيد الصوت فى توسيع اطار الصورة حينما يأتى من خارجها دون ان نرى مصدره • ويمكن استخدام هذه الحيلة للحصول على تأثيرات عاطفية مختلفة مثل المفاجأة أو التشويق أو التعليق على ما نراه داخل الكادر • • •



والعالم الفيلمي يكون على عكس العالم الحقيقي ( كما يريد انهم )  
حينما يحتوى على موسيقى ، فالموسيقى تكون له بعدا ذاتيا • ومن ثم فهي  
تمثل عنصرا نوعيا فى فن الفيلم •

وتكون الموسيقى بديلا عن صوت حقيقى كأنفجار قنبلة مثلا ، أو  
تنسamy بصوت أو صرخة • أعنى أن الصوت أو الصرخة تتحول شيئا  
فشيئا الى موسيقى • أو تجسم حركة أو ايقاعا بصريا أو صوتيا •

على أنه ينبغى على الموسيقى ان تؤثر بوصفها كلا ، لا أن تكون  
مهمتها مجرد مضاعفة المؤثرات البصرية وتكبيرها • وان تسهم بشكل  
لطيف ومستور ، فى خلق جو العمل الفنى العام والجمالى والدرامى وهذا  
هو الأهم • وان تأثيرها - على حد قول مارتن (١) - ليكون أكثر نجاحا  
وفاعلية بقدر ما تكون مسموعة لا مستمعا إليها •

والواقع انه يوجد خطر حقيقى من ان تحل الموسيقى محل الصورة ،  
وبالتالى تضعفها • كما يفعل الحوار أيضا فى كثير من الأحوال • اذ لم  
يقتصر هذا الخطر على المرحلة الأولى من بداية دخول الصوت وانما ظل  
قائما حتى الآن يفسد الكثير من الأفلام كما هو واضح فى معظم أفلامنا  
المصرية ، والكثير من الأفلام الأجنبية •

والسينما ليست فنا قائما على الكلمة بل على الصورة كما سبق  
القول • وما الكلمة فيها الا وسيلة تعبير ضمن وسائل أخرى مما سبق  
ذكره • وفى الوسم ان يكون هناك تآلف أو تناقض بين الكلمة وما نراه  
على الشاشة أو بينها وبين الموسيقى المصاحبة • ويمكن حذف الكلمة  
لمصلحة الصورة والعكس بالعكس •

وقد كانت المدرسة الروسية وعلى رأسها ايزنشتين أول من تنبه الى  
قيمة الصوت الابداعية • ولكنها بالغت فى تقديرها حينما قررت ضرورة  
عدم مزاملة الصوت للصورة ، بمعنى أن ما يقدمه الصوت يجب أن يكون  
خلاف ما تقدمه الصورة على أن ينتج من الجمع بينهما فكرة ثالثة • ولم  
يستطع ايزنشتين نفسه أن يحافظ على هذا المبدأ فخرج عليه فى أول  
أفلامه الناطقة « الكسندر نيفسكى » • واستخدم الصوت فى الفيلم  
متزاملا مع الصورة كما استخدمه غير متزامن معها • وأصبح هذا الوضع  
هو الوضع المعترف به حتى الآن فى استخدام الصوت وفى نطاقه حقق  
الفيلم انتصارات فنية رائعة من التوافقات والمقابلات بين الصوت  
والصورة •

وبفضل الاستخدام المبدع للصوت الى جانب الصورة يواصل في  
الفيلم تقدمه على أيدي كبار الفنانين المحدثين من أمثال أنطونيوني وفيلليني  
وبرجمان وآلان رينيه وتريفو وجودار وساتياجيت راى وكروساوا  
وغيرهم . ولولا كفاح السابقين لتدعيم قيمة الصوت الإبداعية وقسرة  
اللاحقين على الافادة من الصوت والصورة معا في بناء متكامل لما استطعنا  
التمتع بتلك الأعمال الفنية العظيمة التي خلفها لنا في الفيلم ومازال  
يبدعها من أمثال الصحراء الحمراء والحياة الحلوة وساعة الذئب واحبك  
احبك وفهرنهايت ٤٥١ وعلى آخر نفس و ٤٠٠ ضربة وانين الممر وراشمون  
وغيرها .



لقد ناقشنا فيما سبق مفهوم الرواية . وخلصنا منه الى ان الرواية  
تقوم على سبعة أركان هي : الحكاية ، الشخصيات ، الحبكة الروائية ،  
الخيال ، التنبؤ ، النموذج والايقاع . وتأخذ الرواية أنماطا مختلفة من  
الحبكة : حبكة رواية الشخصية ، وحبكة الرواية الدرامية ، وحبكة الرواية  
التسجيلية . وقلنا ان الفيلم في سرده للأحداث يستوعب هذه الأنواع  
المختلفة من الحبكة كما يستوعب دعائم الرواية السبعة . وسيتبين لنا - عند  
مناقشة « بداية ونهاية » فيما بعد ، ما هو أكثر من ذلك . وهو قدرة  
الفيلم على استيعاب الشكل الخاص للبناء الفني الذي يختاره الأديب ، مثل  
طريقة نجيب محفوظ في تفجير المعاني من خلال معماره الفني للفصول  
والشخصيات .

وعندما ناقشنا مفهوم الفيلم حددنا سماته الفنية الخاصة ووجدنا أن  
منها ما يعزله عن الواقع مثل : الاطار ، انعدام العمق ، انعدام الشغور  
بالاحساسات غير المنظورة أو المسموعة ، انعدام الألوان في الفيلم الأبيض  
والأسود ، عدم الاتصال في المكان والزمان . ومنها ما يمثل عوامل ايجابية  
خاصة مثل : المونتاج ، زاوية الكاميرا ، حركة الممثل والاجسام داخل  
الكادر . حركة الكاميرا ، الملابس ، الديكور ، التكوين ، الامكانيات  
الصوتية .

وفيما يلي نواصل المزيد من الاقتراب الى داخل كل من الرواية  
والفيلم من خلال ثلاث مشاكل أساسية تعمل على تحديد الامكانيات  
التعبيرية في كل منهما . وتتمثل هذه المشاكل في ، مشكلة المجاز ، ومشكلة  
الزمان والمكان ، ومشكلة الجمهور .

---

● أولا : مشكلة المجاز  
بين لغة الأدب ولغة السينما

---

---

المجاز فى لغة الأدب :

---

المجاز اللغوى هو وسيلة الرواية الخاصة فى ترجمة الصدمة  
الناجمة عن التشابه بين الأشياء . وتعمل اللغة بذلك على ربط العالم  
معا ، ذلك العالم الذى يبدو للعقلية البسيطة وكأنه عالم مفتت إلى ذرات  
أو عالم هيولى . وتتميز المجازات الأدبية بالثراء فيما تنقسم منه من  
معانى أخرى غير المعنى المباشر للكلمة . ولا ترجع قوة المجاز إلى صفته  
الرمزية فقط ، وإنما ترجع إلى قدرته على الارتباط بالمعنى المقصودة  
بغير أحداث أى خلل بالنسبة للمعنى الأصلى . والمجاز - كما يقول  
العقاد - من جاز المكان أو جاز به غير معترض ، ويقال هذا جائز عقلا ، أى  
غير ممتنع ولا اعتراض عليه ، وهذه كلمة مجازية ، يمكن أن تنطلق فى  
هذا المعنى ، أو أنها تحتمله مع معناها الأصلى (١) .

والمجاز هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى ، لأنه  
تشبيهات وأمثلة وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة  
بالأشكال المحسوسة . وهذه هى العبارة الشعرية فى جوهرها  
الأصلى (٢) . وتقول فيرجينيا وولف - فى كتابها « السينما  
والحقيقة » - إن الصور الشعرية تستدعى عديدا من الإيحاءات ليست  
الإيحاءات البصرية سوى واحدة منها . وأبسط الصور مثل « حبي  
يشبه وردة ، وردة حمراء ، نبتت حديثا فى يونيو » تجعلنا نشعر  
بانطباعات النداء والدفء واللون القرمزى ونعومة الوريقات مختلطة  
بإيقاع الكلمات الذى يحمل صوت العاطفة وتردد الحب وكل ذلك .

---

(١) ص ٤٣ اللغة الشاعرة - عباس محمود العقاد .

(٢) ص ٤٠ المرجع السابق .



مما نحصل عليه بالكلمات ، والكلمات وحدها ، يجب على السينما أن تتجنبه (١) .

وترى فيرجينيا وولف أن نتائج تحويل التعبير اللغوي الى صور مرئية هي نتائج خطيرة بالنسبة لهما معا . فالخلاف بينهما على قدر من الاتساع لا يمكن تجاوزه . فاللغة لها قوانينها الخاصة ولا يمكن فصل الشخصيات الأدبية عن اللغة التي تشكلها . ومن ناحية أخرى فإن السمات الخارجية لهذه الشخصيات لا تبدو كافية في الغالب . وهي ما تعتمد عليها اللغة السينمائية .

هل معنى ذلك هو الغاء مشروعية ترجمة الأثر الفني الى أثر آخر ؟ نقلا عن رأى الدكتور عبد الحميد يونس بتصريف (٢) يمكننا القول بأن اللغة الفنية ، اذا نظرنا اليها باعتبارها أسلوب الفنان الخاص الذي يشكل به عمله الفني ، وأن التجربة أو الموقف لا يتكرران بتفاصيلهما وأمازاتهما ، فإن ترجمة الأثر الفني الى شكل آخر ، لا يمكن أن تتحقق . أما اذا نظرنا الى الفن باعتباره وسيلة حيوية وهامة من وسائل الاتصال بين الناس . وأن اللغة الفنية ليست نشاطا فرديا مقصورا على مبدعيه ، ولكنه يستهدف - الى جانب انتزاع البقاء من عوامل الاضمحلال والذبول - نقل خبرة انسانية وشعور انساني الى آخرين ، ففي هذه الحالة يمكننا القول بنقل العمل الفني الى عمل فني آخر ، ولكن بشروط : فلا بد أن يكون الناقل من أصحاب المواهب الفنية أولا ، وأن يستكمل دراسة الأثر الذي يريد أن ينقله ثانيا . وشرط ثالث أرى - من ناحيتي - اضافته وهو أن يكون الناقل الموهوب على دراية تامة بإمكانيات لغة الفن الذي ينقل اليه الأثر .

واذا أمعنا النظر في اللغة السينمائية نجدها قادرة أيضا على التعبير الرمزي ولكن بأسلوبها الخاص سواء على مستوى الصورة أو على مستوى الصوت .

### المجاز بالصورة السينمائية

عندما نريد تصوير شخص يلقي بنفسه من نافذة على ارتفاع خمسة طوابق فنحن نصوره في بداية الحركة دون أن تظهر الشبكة

Novels into Film, George Bleustone, p. 21.

(١)

(٢) من ٤٢ مجلة عالم الفكر - المجلد الثاني العدد الأول ١٩٧١ .

التي ستتلقاه أسفل النافذة . ثم نصوره في لقطة أخرى وهو يسقط على الأرض من ارتفاع بسيط . وبالجمع بينهما بالمونتاج نحصل على التأثير المطلوب لحركة السقوط المستمرة . وهو بالضبط ما فعله جريفيث في الحكاية البابلية من فيلم التعصب . فالكاميرا لا تتبع الطبيعة . وإنما يختار المخرج نقطتين في الحدث ويترك ما بينهما ، يستكملة خيال المشاهد . ولا شك أن هذه القدرة الغير عادية على الإيحاء هي قدرة فريدة تختص بها الفنون الدرامية . ويحذرنا بودفكين (١) بآلا نعتبر مثل هذه العملية خدعة . وإنما هي طريقة عرض فيلمية تماثل تماما حذف خمس سنوات تفصل بين الفصلين الأول والثاني مثلا على المسرح . ومن ثم تصبح طريقة ربط أشرطة الفيلم في التعبير السينمائي ذات وظيفة بنائية أساسية . إذ ينفجر عن الجمع بين شريطين معا معنى ثالث . وتمثل هذه العملية جوهر مفهوم ايزنشتين في المونتاج .

وبالقطع من لقطة الى أخرى نستطيع أن نحصل على تقابل ساخر . كالانتقال من حلبة الرقص في « المتسلق » The Prompter حيث يحقق « اليس جونس » انتصارا اجتماعيا بالرقص مع الكونتيس ، الى لقطة للسجق في المقلاة يتقل على النار ، ونكتشف أننا في اليوم التالي حيث تعد له أمه وجبة طعامه في مطبخهم الحثير . كما يمكن للمخرج أن يستخدم ما يسمى بالمونتاج المتوازي . مثل الانتقال بين امرأة تستسلم لغزل عشيقها وزوجها في مكتبه يغازل سكرتيرته . أو أن نحصل على تعبير رمزي على غرار ما تم في فيلم « الأضراب » بالانتقال من العمال المتظاهرين الى ثور يذبح في فناء المذبح . وفي « الملاك الأزرق » استخدمت الطيور ببراعة فنية كنوع من الليتموتيف .

ويرى « بلوستن » أن « مثل هذه الامكانية في الحصول على التعليقات الابداعية ، المميزة عن الترجمة اللفظية ذات التأثير المماثل ، من الامكانيات الجديدة التي لم يسبق وجودها في الفنون » (٢) . غير انها الآن لم تعد على نفس المستوى من الجاذبية التي كانت عليها من قبل في بداية استعمالها . والواقع انها لا تخلو من رائحة الترجمة الحرفية للأسلوب الأدبي . فالانتقال من المتظاهرين الذين يطلق عليهم الرصاص مثلا الى الثور الذي يذبح ، يماثل تماما قولنا : « أنهم يقتلون »

Novels into Film, p. 24.

(١)

Op. cit., p. 26.

(٢)

الرجال كما لو كانوا يذبحون الثيران في المذبح » . ويبسّدو التكلف والافتعال في حالات كثيرة من استخدام هذه الطريقة في التعبير حيث يفاجئنا ظهور مشهد ذبح الثور مثلا يقتحم الحدث الأصلي ويقطعه فارضا نفسه على المتفرج مما يقلل من قيمته كتعبير فني سرح ، الأمر الذي أصبح من الضروري مراعاته الآن عند استخدام مثل هذه الوسائل باحترام الحدث الأصلي . بالحرص على أن ينبع التعبير الرمزي الموحى من داخله . والمفروض أن الحدث الرمزي لا يقصد لذاته كرمز والا فقد قيمته . وانما يأتي كجزء أساسي من الحدث نفسه وتأتي قيمته الرمزية تالية بعد ذلك لتوسيع معناه .

وبنفس النظرة يجب أن نقرا بحرص تقريظ مالرو لامكانية أخرى من امكانيات المونتاج في هذا المجال وتتمثل في قدرته على ربط اللحظات الحاسمة في حياة الأبطال بالجو المحيط بها أو بالعالم كله ، وهي الوسيلة التي يستخدمها كونراد في الأدب بانتظام كما استخدمها تولستوى في مشهد الليلة التي نرى فيها الأمير أندريه الجريح يتأمل السحب بعد معركة أوسترليتز في رواية الحرب والسلام . ويرى مالرو أن الفيلم الروسي قد استخدم هذه الوسيلة استخداما بديعا في فترة ازدهاره (١) .

**وقد خلق التعبير الفيلمي - فضلا عن ذلك - علاقة جديدة بين الأشياء المتحركة وغير المتحركة ، تلك العلاقة التي أصبحت تمثل أساسا من أسس التفكير التشكيلي للفيلم . ومن المعروف أن العلاقة بين الإنسان والآخر تقوم في أغلبها على الحوار بالكلمات . وليس هناك من يدخل في حوار مع الأشياء . ولهذا تتميز علاقة الممثل بالأشياء بجاذبية خاصة في تكنيك الفيلم .**

ان علاقة الإنسان بالأشياء داخل تكوين الكادر تصبح متعددة الأبعاد . و « تقديم أحد الممثلين مرتبطا بشيء ما سيظل دائما منهجا من أقوى مناهج البناء الفيلمي » ، كما يقول بودفكين (٢) . ويكفى أن نتذكر شابلن لنرى تطبيق هذا المبدأ في مشاهد الأرغفة الراقصة في « البحث عن الذهب » ، ورقصة الكرة في « الديكتاتور العظيم » ، وتغذية الآلة في العصور الحديثة ، والزهور والخمور في « مسيو غردو » ، ومسرحية البرغوث القصيرة في « أضواء المسرح » . وتمثل

(١) ص ٢٢٣ الرؤيا الامعانة - ترجمة اسعد سليم .

Novels into Film, p. 26.

(٢)



هذه المشاهد بعض التماذج لامكانية شابلن غير المحدودة فى اختراع علاقات بالأشياء .

ويتكىء شابلن على البوابة كما لو كان يتكىء على عمود نور . فيجول بذلك المتحرك الى غير متحرك . كما تدب الحياة فى زنبرك الساعة فى فيلم « دكان الرهائن » ويصبح غير المتحرك متحركا . وبذلك يتبادل كل من الانسان والأشياء مواقعهما .

ولم يقتصر الفيلم على اكتشاف طرق جديدة لترجمة المعانى بايجاد علاقات بين المتحرك وغير المتحرك من الأشياء . بل ان المظهر الخارجى الانسان كذلك أعيد اكتشافه . وقد كان لقدرة اللقطة القريبة - قدرتها الفائقة - على ترجمة العاطفة ، ما جعل « بيلا بالاش » يضع الفيلم مساويا فى أهميته لأهمية اختراع الطباعة . لقد أصبح الوجه نوعا آخر من الأشياء فى المكان . و « ايماءات الرجل المرئية لا يقصد بها ترجمة المفاهيم التى يمكن التعبير عنها بالكلمات ، وانما يقصد بها التعبير عن تلك التجارب الداخلية ، وعن تلك العواطف غير العقلية التى تظل غامضة حتى بعد ان يقال كل ما يمكن قوله » (١) . وينبه بيلا بالاش بذلك الى الامكانيات غير المسبوقة للوجه الانسانى فى مجال التعبير الفنى . وقد عملت هذه الامكانيات على خلق نوع مختلف تماما من التمثيل . وان براعة وجه مدام فالكونتى فى فيلم درابر « عاطفة جان دارك » او وجه جوليتا فى فيلم فيليني « الطريق » . تلك البراعة الفائقة لم تكن مفهومة لآى شخص فى الفنون الدرامية قبل اكتشاف فن السينما .

وهكذا نستطيع بواسطة الاختيار والربط ، وبواسطة المقارنة والمقابلة ، أن نجد ما يسمح لصانع الفيلم من خلال الصورة السينمائية ، بتحقيق معادل سينمائى فريد للمجاز الأدبى .

### الاستخدام المجازى للصوت

سبق ان تعرضنا لقيمة الصوت التعبيرية للفيلم . وكان من الأمثلة التى ضربناها على استخدامه الفنى ما يرفع من قيمته الى مستوى الاستخدام المجازى . وكل ظاهرة صوتية ترمى - دون ان تدخل مع الصورة فى منافسة خاصة بالمعنى - الى الحصول على قيمة أوسع

وأعمق من مظاهرها الواقعية ، تعتبر رمزا ، وفي هذه الحالة يتحقق ما يطلق عليه الاستخدام المجازى للصوت . ويمكن تقسيم الصوت بهذا المعنى الى واقعي ، ويقصد به كل الأصوات الصادرة عن الصورة أو البيئة المحيطة كنتيجة منطقية لها . وغير واقعي : ويقصد به كل الأصوات التي لا تصدر عن الصورة كنتيجة طبيعية لها . وهو في الحالتين إما أن يكون متألفا مع الصورة أو متناقضا معها .

ونضرب مثلا على الاستخدام المجازى للصوت الواقعي المتألف مع الصورة : نفثات بخار القاطرة التي تتألف مع عجيج الجنود الراحلين الى الجبهة . أو صوت الرعد مع مشهد عنيف . أو موسيقى رومانسية تصدر عن راديو في الصورة مثلا مع مشهد حب . أما الواقعي المتناقض فيكون مثل استخدام موسيقى راقصة من مصدر في المكان مع مشهد لمشادة عنيفة أو استخدام صوت اعلان تليفزيوني عن شهادات الاستثمار مثلا مع مشهد لشخص مفلس يجلس مفكرا في أمره .

أما الاستخدام المجازى للصوت الغير واقعي المتألف مع الصورة فيكثر استخدامه في الأفلام الكوميدية كما في « المليون » الذي سبق ذكره حيث نرى مشهد تنازع الأطراف المختلفة للحصول على الجاكطة يصاحبه صوت صفارة حكم في مباراة وهمية لكرة القدم . ومثل آخر شخص يشرب مادة لاذعة تسمع على أثرها أصوات غريبة ذات مؤثر كوميدى كما لو كانت صادرة عن معدته . وفي فيلم هيتشكوك « نفوس معقدة » يصاحب مشاهد القتل التي يقوم بها أنتونى بيركنز صوت ضياح صقور . وفي فيلم « بلا عودة » Point Blank يمثل نفس الاستخدام تجسيم صوت وقع أقدام لي مارفين بصورة غير واقعية أثناء سيره في ممر طويل في عزم واصرار لبدء رحلة انتقام .

ومن الأمثلة على استخدام الصوت الغير واقعي المتناقض مع الصورة على مستوى مجازى ان نرى شخصا في محنة بينما نسمع من خلال تخيلاته أصوات ضحكاته أثناء لحظات سعيدة سابقة . ومن فيلم كارل فورمان « المنتصرون » نرى مشهدا يتم فيه اعدام بعض الأسرى يوم عيد الميلاد فيصاحب المشهد أغنية عيد الميلاد بصوت كورال من الأطفال .

## ● ثانيا : مشكلة الزمان والمكان

تبرز مشكلة الزمان والمكان بين الفيلم والرواية عند محاولة التعبير عن جوانب ثلاثة هي : الشعور الداخلى ، والزمن الحسابى ، والزمن النفسى . وتتحدد امكانية كل من الرواية والفيلم فى التعبير عن هذه الجوانب كما يلى :

### الشعور الداخلى

ان ترجمة الحالات العقلية كالتذكر والحلم والتخيل ، عن طريق الفيلم ، لا يمكن ان نصل الى نفس المستوى الذى تتم به عن طريق اللغة . فالصورة الفيلمية ، صورة خارجية فى المكان . والأحلام والذكريات لا توجد فى مكان ، وانما توجد فى الشعور الداخلى للفرد . لذلك لا يمكن تمثيلها بقدر كاف من الوضوح بلغة المكان . وبعبارة اخرى ، فان الفيلم الذى يتعامل اساسا مع المكان ، لا يمكنه نقل التفكير ، ذلك ان التفكير عندما يتحول الى الخارج لا يصبح تفكيرا .

والفيلم بتنظيم الاشارات الخارجية الخاصة بالادراك البصرى او بالحوار ، يمكن ان يأخذ بيدنا الى الاستدلال على التفكير ، ولكنه لا يستطيع ان يعرض علينا التفكير مباشرة . يمكنه ان يعرض علينا شخصيات تفكر ، وتشعر ، وتتكلم . . . ولكنه لا يستطيع ان يعرض علينا تفكيرهم او شعورهم . فالفيلم ليس تفكيرا ولكنه مدرك حسى .

والى هذا السبب يرجع سوء العرض الصورى دائما للأحلام والتذكر على الشاشة . وتبدو الأساليب المكانية مثل المزج او الطبع المزدوج غير مرضية - نوعا - فى التعبير عنها . فالأثر الواقعى للصورة يظل فى غاية القوة . واذا تقبلنا مثل هذه الأساليب ، كمحاولة لتجاوز الفجوة بين التعبير المكانى والتجربة غير المكانية ، فانما نتقبلها باعتبارها ترجمة للشعور .



ويمهد لنا هذا الكشف عن الامكانيات المتقابلة بين الفيلم والرواية  
فى ترجمة الشعور الى مزيد من الكشف عن علاقة هذين الوسطين  
بالزمن .

### البناء الزمنى

تكاد قدرة الفيلم على التعبير عن الزمان لا تقارن بقدرة الرواية  
الواسعة فى اعتمادها على اللغة . فبينما لا تملك الصورة غير التعبير  
عن الزمن الحاضر البسيط ، حتى الماضى والمستقبل فيها يتحول الى  
حاضر مرئى بالنسبة للمتفرج ، فان اللغة تملك بناء متكاملأ أو شبيه  
ذلك من التعبير عن الزمن . وهو بناء على قدر كبير من التعقيد والتشابك  
والأحكام معا .

ان اللغة - واللغة العربية خاصة فى رأى أستاذنا العقاد (١) -  
تملك ثروة هائلة من الألفاظ التى تعبر عن الزمن منها اللحظة ومنها  
القرن وبينهما النهار والليل واليوم والأسبوع والشهر والفصل والعام  
وينقسم كل منها الى أقسام أدق بحيث تقدم اللغة بهذه الألفاظ خريطة  
عامة تحدد مسار الزمن الفلكى الذى يفرضه وضع الأرض بالنسبة  
للشمس وحركتها اليومية ( حول نفسها ) أو السنوية ( حول الشمس ) .

وتعبر اللغة عن نفس الزمن بأكثر من لفظ . كل منها يحمل دلالة  
نفسية أو يعبر عن حالة خاصة الى جانب تحديده للزمن الذى يشترك  
فيه مع مرادفه مثل : البكرة والضحى ، أو الغدوة والظهيرة ، أو القائلة  
والعصر .. وبالنسبة للطول والقصر فى المدة نجد كلمات مثل اللحظة  
للوقت القصير والردح للوقت الطويل ، والفترة للمدة المعتدلة بين  
وقتين ، والعهد للزمن المعهود المقترن بمناسبة ، والدهر للمدة المحيطة  
بجميع الأزمنة والعهود والأحيان ... وهكذا .

والفعل فى اللغة ينقسم الى ما هو ماضى ومضارع ومستقبل .  
وداخل هذا التقسيم نجد من الأفعال ما هو قريب أو بعيد ، أو تام  
أو مستمر .. ويتعقد التعبير اللغوى عن الزمان بما تتضمنه بعض الأفعال  
من معانى غير ما تدل عليه صيغتها من ناحية الصرف . كما فى أفعال

(١) انظر ص ٧٣ - اللغة الشاعرة - عباس محمود العقاد .

الدعاء والرجاء مثل « صحبتك السلامة » . . فالمعنى غالب على اللفظ .  
وهو بالبداهة معلق بالاستقبال ، وفى بقائه على صيغة الماضى ما يشعر  
بقوة الأمل فى الاستجابة . كأن ما يرجى أن يكون قد كان وأصبح من  
المحقق المستجاب .

ويختلف معنى الفصل الواحد باختلاف أدوات الشرط المستخدمة  
معه . فإذا كان قولنا « ان حدث هذا » يفيد الاحتمال الضعيف . فنفس  
الفعل مع « لو » بدلا من « ان » يفيد الاحتمال مع الغرض والتقدير  
وقد يفيد الامتناع . ومع « متى » يفيد الشرط المعلق على توقيت  
منتظر أو متفق عليه . . وإذا دخلت عليه « مهما » أو « ايان » أو  
« انى » فانها تربط السببية أو النتيجة العقلية على الاطلاق دون  
تقييد بالزمن .

وكذا الحال بالنسبة لاستخدام أدوات النفى فالنفى بـ ( لم ) مع  
الفعل المضارع يعنى نفى الحدوث ، وهو بالبداهة لا يكون الا لزمن  
ماضى . أما ( ما ) فتدخل على المضارع فتفيد نفى الابتغاء لا الحدوث .  
فحين نقول « ما يحدث هذا » يعنى أن هذا لا ينبغى أن يحدث .  
وأما اذا قلنا « لما يحدث هذا » فنعنى نفى الحدوث مع انتظاره فى  
المستقبل .

ومن أساليب اللغة للدلالة على الزمن ما يتعلق بالأزمنة المعلقة  
التي يفرض حدوثها فيما مضى وما يلى فى حالات مشروطة أو متخيلة  
ولكنها ليست قاطعة ولا منتهية الى نهاية حاسمة مثل قولنا « لعله  
يكون مصورا كبيرا لو نشأ قبل عصره » أو قولنا « فى مثل هذه الساعة  
من الغد يكون قد حضر » .

ويكفى هذا القدر من البناء الزمنى فى اللغة ليدلنا على مدى  
تعقيد هذا البناء ، ومدى صعوبة نقله الى الصورة السينمائية بهذا  
القدر من الأحكام ، هذه الصعوبة التى تصل الى حد الاستحالة فى  
معظم الحالات . ولنأخذ مثلا العبارة السابقة « لعله يكون مصورا كبيرا  
لو نشأ قبل عصره » . فقد تكلفنا محاولة ترجمتها تصوير الرجل وهو  
يعانى من الفشل فى عصره ثم تصويره فى عصر سابق يحقق النجاح  
مما قد يستغرق فيلما بأكمله أو فصلا منه على الأقل . ومع ذلك  
فستبقى كلمة « لعل » دون ترجمة . ذلك أن الصورة اذ تظهر على  
الشاشة تمثل نهاية حاسمة .

وكذلك يستحيل على الصورة أن تعبر عن النفي لان وجودها حالة اثبات دائما . والنفي فيها هو عدم الوجود أصلا ، لا الوجود منفيًا مثل اللغة . فنحن حينما نقول فى اللغة « لم يحدث » نضع الوجود الذى يمثله فعل « يحدث » وننفيه فى نفس الوقت . أما السينما فأنهــا اما أن تصور الحدث فيكون موجودا ، أو لا تصوره فيكون عدما .

والفيلم الذى يصور رجلا يحلم — مثلا — بوضع معين نعلم فيما بعد أنه لم يحدث ، لا يماثل قولنا أن هذا الشيء لم يحدث ، وإنما هو يمثل تكنيك سرد . ويمائل فى ذلك نفس التكنيك الروائى الذى يعتمد على مفاجأتنا فى النهاية بأن كل ما سرده لم يكن سوى مجرد حلم ، وقد أخفى عنا هذه المعلومة فى البداية . والفارق واضح بين التعبير اللغوى الذى ينفى الحدوث والتكنيك الفنى فى العرض الذى يخفى قصدا معلومة معينة لي مفاجئنا بها فى النهاية .

كما يستحيل على الصورة إبراز هذه العلاقات الشرطية بين حدثين أو أكثر بما لها من متنوعات دقيقة من الاحتمال الى الامتناع الى الشرط المعلق على توقيت منتظر وما شابه ذلك .

أما عن القاموس اللغوى الواسع الذى يعبر عن التوقيت الفلكى فليس لدى السينما ما يماثله وكل ما يستطيع أن يصوره هو الليل والنهار والمساء والشروق أو الغروب أما الفصول فيمكن أن تدلنا عليها بعض المظاهر الخارجية مثل سقوط المطر أو السحب الكثيفة للتعبير عن الشتاء . وهى فى هذه الحالات المحدودة لا تصل أيضا الى نفس المستوى من الدقة كما فى اللغة .

ولكن اذا كانت السينما تفتقد دقة اللغة فى التعبير عن الزمن فإنها من ناحية أخرى تتميز بنفس السبب بالبساطة مما يجعلها لغة سهلة الفهم لكل الناس على خلاف اللغة التى قد يصعب فهمها حتى على أصحابها الأصليين . وقد وفر اعتماد السينما على استخدام الزمن الحاضر فقط ذلك الخلط الذى يمكن الوقوع فيه بين صيغة الفعل الماضية مثلا والمعنى الغالب عليه المعلق بالمستقبل كما فى قولنا « صحبتك السلامة » .



والواقع ان الرواية اذ تملك ثلاثة ائمنة رئيسية بينما لا يملك الفيلم سوى زمن واحد ، هو الزمن الحاضر ، فان كل ما يمكن قوله عن الزمن فى الوسطين - على حد قول بلوستن - ينبع عن هذه الحقيقة (١) .

### الزمن التاريخى أو الحسابى

لقد أصبحنا نألف الآن تمييز برجسون بين نوعين من الزمن . الزمن التاريخى وهو زمن حسابى يمكن قياسه بعدد قليل أو كثير من الوحدات المنفصلة ( بالساعة مثلا أو المترونوم ) . والزمن النفسى الذى يطول أو يقصر داخل الشعور ، ويكون فى حالة من التسدفق المستمر . فما هى علاقة كل من الرواية والفيلم بهذين النوعين من الزمن ؟

يوجد الزمن التاريخى فى الرواية على ثلاثة مستويات اولية تتمثل فى .

( أ ) الاستمرار الزمنى للقراءة . ( ب ) الاستمرار الزمنى للوقت الخاص بالراوي .

( ج ) الامتداد الزمنى للأحداث المروية .

( أ ) تتميز حدود الزمن الحسابى بالنسبة لقراءة الرواية بمرونة أكثر مما تتميز به بالنسبة لمشاهدة الفيلم . فبينما يمكن قراءة الرواية فى أى مكان فى مدة تمتد من ساعتين الى خمسين ساعة . فالفيلم عامة يستغرق حوالى ساعة ونصف . وان كان « التعصب » يستغرق أكثر من ساعتين ، والنسخة الكاملة من « اطفال الجنة » تستغرق أكثر من ثلاث ساعات ، ويستغرق « ذهب مع الريح » و « الحرب والسلام » أكثر قليلا من أربع ساعات .

ولا بد ان نلاحظ ان الامتداد الزمنى الواسع بالنسبة لقراءة الرواية ، يمنح القارئ قدرة أكبر على استيعابها ، لانه يعيش معها مدة أطول . وإلى جانب ذلك فان قراءة الرواية تسمح بالتوقف والبداية من جديد أو الرجوع الى الخلف أو القفز الى الأمام ، وبذلك تسمح للقارئ بتحديد سرعته بنفسه لنفسه . ومن ثم تستطيع الرواية الاسهاب حيث يجب على الفيلم ان يراعى الاقتصاد .

وبينما تسمح الرواية للقارئ بضبط معدل سرعته نجد الفيلم يرتبط بمعدل سرعة العرض المحددة التي لا يمكن للمشاهد التحكم فيها .  
والنتيجة ، كما يمكن توقعها ، هي ما نشعر به من تفاوت بين الرواية والفيلم من ناحية حرية الحركة . حيث تتمتع الرواية بقدر أكبر من التلوين . أما الفيلم فتحكمه تقاليد دقيقة من هذه الناحية .

( ب ) اذا أراد الروائي أن يرتب سلسلة من الأحداث على أساس اللحظة الحاضرة فانه يكتشف ما أن يبدأ بتسجيل أول حادثة حتى تكون اللحظة الحاضرة قد ولت الأدبار . فالحاضر — كما يقول العقاد — شيء تبحث عنه فلا تجده . لأنه ما من لحظة مهما تقصر الا وهي كافية ان تجعله في حكم ما كان وليس هو حاضر الآن . وعلى حد قول الباحث « اتوجسبرسن » أن لنا — على الأصح — أن نحسب أن الزمن ينقسم الى جزئين : ماضٍ ومستقبل ، وبينهما حد الانفصال وقت حاضر كأنه النقطة الهندسية التي لا طول لها ولا عرض (١) .

واذا اكتشف الروائي أنه قد يستغرق عاما من الزمن ليسجل يوما روائيا ، كما فعل ستيرن ، فكيف يستطيع تجاوز هذا الفاصل الزمني بين الفن والحياة ؟ وطالما ان اللحظة الحاضرة في تجدد دائم ، كيف يمكن للنثر ، وهو عامل ثابت ، أن يأمل اللحاق بها ؟ . ان الروائي ما أن يختار لموضوعه سلسلة من الأحداث لا تنتهي الا في اللحظة الحاضرة حتى تدخل المستويات الثلاثة في صراع مفتوح .

ويرتفع عن الفيلم جزء من هذا الصراع على الأقل ، بسبب عدم وجود أحد هذه المستويات الثلاثة . فطالما أن الكاميرا هي الراوى دائما ، فنحن لا نشغل أنفسنا بغير الاستمرار الزمني للمشاهدة ، والمدة الزمنية للأحداث المروية . وحتى اذا ظهر راو في الفيلم فانه لا يغير من الأمر شيئا ذلك ان الكاميرا ستشمله كجزء من العرض نفسه .

( ج ) وتستطيع الرواية تغطية امتداد زمني من الأحداث لا يستطيع الفيلم تغطيته بحكم حدود عرضه الزمنية . ويؤدي تحكم تقاليد العرض السينمائي الى التأثير على النتائج النهائي الكمية للأحداث المعروضة . ويؤكد ذلك ما حدث بالنسبة للنسخة الصامتة لفيلم « أنا كارنينا » ثم النسخ الناطقة بعدها ، حيث أسقط فيها من الأصل الروائي قصة

(١) اللغة الشاعرة — من ٨١ .

ليفين وكيلى كليه . ويذكر فيليب دون كاتب السيناريو المتمرس ، ان  
الصبي فى فيلم « كم كان الوادى أخضر » لم يكبر أبدا ، ومعنى ذلك  
هو التخلّى عن نصف الرواية ، وان فيلم الكونت دى مونت كريستو  
لا يحوى أكثر من ٥ ٪ من الأصل ، وان كلا من فيلمى « الرداء »  
و « المصرى » لم يستخدم أكثر من ثلثى أصله الروائى وإذا كانت هذه  
الكمية المحذوفة تغير من الأصل ، فالاختلافات الكيفية - فى التحليل  
النهائى - هى التى تضر بالاعداد السينمائي للرواية أكثر مما تضره  
الاختلافات الكمية .

### الزمن النفسى ( والاختلاف فى معدل سرعته )

سنتكلم هنا عن الزمان النفسى بمعنيين على الأقل . الأول يعنى  
الاختلاف فى الاحساس بمعدل السرعة ، والثانى يعنى نوعا من التدفق  
بلا حدود يصعب قياسه .

ولايضاح المعنى الأول نشير الى اختلاف احساسنا بمقدار معين  
من الزمن المقاس بالساعة . اذ يبدو قصيرا اذا كان مزدحما بالنشاط  
ويبدو طويلا اذا كنا نشغله بعمل غير محبب الى نفوسنا .  
رغم ان الزمن الحسابى واحد فى الحالتين . وفى هذا النوع من الزمن  
النفسى ننظر الى كلمتى « طويل » و « قصير » من خلال مقاييس  
معارية ، لا مقاييس موضوعية .

وفى هذه الحالة تظل اللفظة مناسبة للقياس بعملها ،  
كما فى رواية توم جونس حيث نجد ان أحداث الأسابيع الخمسة التى  
تشغل ثلثى الرواية الآخرين تبدو - بالنسبة للقارىء - وتوم معا - أطول  
من أحداث العشرين سنة التى تشغل الثلث الأول منها فقط .

كما وجد مخرج الفيلم طريقة أيضا الى التعبير عن مثل هذه الحالة  
سواء بالتحكم فى سرعة الكاميرا أو بالتحكم فى أشرطة السيلولويد التى  
يجمعها معا وفقا للتسلسل الذى يختاره . والمثل على استخدام سرعة  
الكاميرا للتحكم فى الزمن تصوير نمو النبات الذى يتم على الشاشة  
فى لحظات بينما يستغرق فى الطبيعة أياما وربما أسابيع . ويمكن  
الحصول على تأثير عكس بتوسيع الزمن عن طريق التحكم أيضا فى سرعة  
التصوير حيث يتم تصوير الموضوع بسرعة أكبر فيبدو على الشاشة  
بسرعة أقل .

وبالتحكم فى أشرطة السيلولويد يستطيع الفيلم أن يعبر مثلا عن



حالة رجل يبحث يوميا عن عمل دون جدوى بلقطات لاقدام الرجل تسير على أسفلت الشوارع تتداخل مع لقطات قريبة لرجال آخرين يهزون رؤوسهم بالنمى . وبتكرار هذا التداخل أربع أو خمس مرات نستطيع أن نوحى فى بضع ثوان بعملية تستغرق شهورا أو حتى سنوات . وإذا كان هذا المثل يوضح دور المونتاج فى ضغط الزمن فأننا نجد فى مشهد سلالم الاوديسا من فيلم « المدرعة بوتمكن » المثل على استخدام المونتاج للحصول على تأثير عكسى بتوسيع الزمن سواء بالنسبة للمشاهد ككل الذى تكاد تمتد فيه السلالم بلا نهاية أو بالنسبة لبعض الأحداث داخله مثل لحظة سقوط الأم على اثر اصابتها برصاصة خلف عربة طفلها . فالوقت الذى يستغرقه الجمهور المنعور فى هبوط السلالم على الشاشة أو تستغرقه لحظة سقوط الأم يمتد أكثر من الوقت الطبيعى له وذلك بفضل التحكم فى أطوال أشرطة السيلولويد مع وضعها بتسلسل معين .

**والواقع ان المرونة المكانية التى يسمح بها المونتاج هى التى تجعل الزمان أكثر مرونة . وبهذا يخلق المونتاج ما يطلق عليه بـ« دوفكين الزمان الفيلمي والمكان الفيلمي »**

ومن العوامل الأخرى التى تسهم فى تحديد الزمن النفسى للسرد الفيلمي حجم الشاشة ، فالشاشة العريضة على نظام السينما سكوب أو ٧٠ مم مثلا تحتاج لمدة أطول فى استيعابها من الشاشة العادية نظام ٣٥ مم ومن ثم تبدو اللقطة أقصر مما تبدو عليه مثيلتها فى الطول والمحتوى وكل العوامل الأخرى عدا حجم الشاشة الذى يكون من النوع العادى .

**واللون : فاللقطة الملونة تبدو أقصر من مثيلتها الغير ملونة لأنها تستغرق وقتا أطول فى استيعابها .**

أما عن محتوى الكادر فكما كانت اللقطة تحتوى منظرا أكثر اتساعا أى منظرا عاما وكما كانت زاوية التصوير غريبة والحركة شديدة ومعقدة كان هذا أدى الى مزيد من الوقت لاستيعابها فتبدو أقصر . كما أن للموسيقى والصوت نفس التأثير فى انهما يجعلان اللقطة تبدو أقصر مما لو كانت بدونهما .

والقاعدة السيكلوجية العامة التى يمكن استخلاصها من ذلك - فى رأى - انه كلما زادت كثافة اللقطة أو الفيلم من ناحية الصورة

( بالاتساع والحجم واللون ) ومن ناحية الصوت ( بالموسيقى والحوار  
والؤثرات ) كانت تبدو أقصر زمنيا بغض النظر عن الطول الحقيقي لها .  
وذلك مع مراعاة امكانية المشاهد على الادراك فزيادة الكثافة المذكورة  
اكثر من اللازم بالنسبة للمشاهد تعنى تأثيرا عكسيا .

وهذه هي العوامل التى يجب على المخرج مراعاتها ومعه المونتير  
فى الحصول على الايقاع المطلوب للفيلم .

### الزمن النفسى ( والسيولة الزمنية )

ما أن ندخل نطابق الزمن فى سيولته حتى نجد اختلافا حادا بين  
النثر والسينما : حيث لم تعد اللغة مناسبة لهذا النوع من التجربة  
الزمنية . وذلك أن الماضى والحاضر ، فى حالة السيولة ، يفقدان  
هويتهم باعتبارهما وحدات منفصلة من الزمن . ويصبح الحاضر  
( موضع شك ) لأنه يبدو عند النظرة الثانية كما لو كان ذائبا فى الماضى ،  
وقد طمس الخط الفاصل بينهما .

فلو اننى تذكرت صورة ذهنية لنفسى داخل القطار فى طريقى الى  
الاسكندرية ، ثم استدعيت فى ذهنى صورة أخرى لنفسى وأنا أتناول  
غداى ، فانا أعرف ان الأولى صورة عن شئ فى الماضى والثانية صورة  
لشئ حاضرا ، لأن صورتى فى القطار تتضمن المعرفة بأن الحدث كان  
فى العام الماضى . وفى نفس الوقت اعلم اننى أتناول غداى الآن . وهنا  
يعمل ادراكى لوضعى الحالى على تحديد صوري الذهنية فيمنح الأولوية  
لركوب القطار والحضور للاكل .

ولكن دعنا نفترض اننى وجهت انتباهى لشئ موجود الآن ، وكان  
ايضا موجودا بالأمس فى نفس الوقت ، وفى نفس المكان ، بنفس الاضاءة ،  
لو نظرت مثلا الى اللبة فى حجرتى التى تنطبق عليها كل هذه المواصفات  
ثم أغلقت عيني ولاحظت الصورة الذهنية . كيف لى ان أعرف ما اذا  
كانت تلك الصورة تشير الى اللبة التى كانت هناك أمس أو اللبة  
الموجودة هنا الآن ؟ فى هذا المثال ، حيث ينصهر ماضى الشئ بحاضره ،  
أجد أن صورتى الحاضرة ، لصالح كل الأغراض العملية ، لا تعير التمييز  
بين الماضى والحاضر اهتماما . ولا تسمح لى بمعرفة وضعها الزمنى  
الصحيح .

وهذه الظاهرة الخاصة برفع التمييز بين الماضى والحاضر ، تمثل  
بدقة ، المشكلة التى تواجه الروائيين الذين يرغبون أن يعبروا عن

السيولة الزمنية باللغة .. فاذا واجه الروائي حضور الشعور من ناحية وارتفاع الانفصال بين الماضي والحاضر من ناحية أخرى ، كيف يمكنه التعبير عن هذه الظواهر باللغة التي تقوم على الأزمنة ؟

وقد أوضح الباحثون أمثال « وليم جيمس » و « فورد مادوكس » و « برجسون » أنه طالما كانت اللغة تتكون من وحدات محددة ومنفصلة عن بعضها لا يمكنها أن تمثل بكفاءة ما هو غير محدد ومتصل . اننا نملك الإشارة التي تعنى أن الشيء « يصبح » is becoming وأخرى تعنى أن الشيء « قد أصبح » had become ولكن اللغة لا تمهدنا بالوسيلة التي تكشف عن الاتصال بينهما (١) .

أما الصورة السينمائية فإنها تكشف عن سمتين يسمحان للفيلم بمعالجة تقريبية - على الأقل - للتعبير عن السيولة الزمنية . وتمثل أولاهما في الألفة التي تتعلق بالصورة المدركة للشيء بعد أول معرفتنا به فعندما أرى جلسومينا في « طريق » فيليني لأول مرة ، فإنما أراها باعتبارها شخصية غريبة على مجرد فتاة ذات شكل جسدي معين ، ولكن بدون اسم أو تاريخ معروف ، وما أن أتحقق منها كشخصية لها علاقة خاصة بالشخصيات الأخرى حتى أصبح قادرا على أن أضمن ما أعرفه عن ماضيها داخل الشكل المألوف الذي يظهر أمامي الآن . ولست في حاجة إلى تجديد معرفتي بالشخصية بها في كل لحظة . وتصبح الألفة بذلك وسيلة للإشارة إلى الماضي . وهذه الإشارة الخاصة بالماضي تمتزج بالكل الذي يمثله حاضر جلسومينا .

وتمثل حركة الفيلم المتصلة سمته الثانية التي تعينه على الاقتراب من التعبير عن سيولة الزمن . ان الفيلم يبدو لأول وهلة وكأنه يتعلق بأقسام منفصلة بقدر ما تتعلق الرواية بكلمات منفصلة . فبالنسبة للحدود الخارجية للفيلم نجد الكادر ، وداخل الكادر تظهر الخطوط العامة الواضحة للأشياء المعروضة ، وكل منهما قد تم تقطيعه كما لو كان بحد الموسيقى . غير أن تأثير جريان الكادرات يختلف تماما من البداية عن تأثير جريان الجمل ، حيث يمكنني ، على أي حال ، أن أميز في الحالة الأخيرة الوحدات المنفصلة للفاعل والمفعول به والفعل ، وهي الوحدات التي أجمع بينها في ذهني لتكوين الصورة النهائية لها ولكنني على الشاشة أدرك ببساطة اللقطة بكل محتوياتها معا دفعة واحدة .



ورغم أن الصورة العقلية والصورة الفيلمية يلتقيان في النهاية ( في ترجمة المدرك الحسى ) إلا أنهما يختلفان اختلافا نوعيا من ناحية الطريقة التى يتم بها استيعاب كل منهما . ومهما كان انقسام الأماكن المتحركة بين اللقطات ، فإن الحركة نفسها تتدفق من لقطة الى أخرى فتخلق الترابط فيما بينها وتدعمه .

وفى اللحظة التى ننسى عندها حدود الكادر وحدود الموضوع المعروض ، ونتعلق بالحركة فقط . فى هذه اللحظة التى يشغل فيها انتباهنا الحركة وحدها ، وتبدو السمات المكانية كما لو كانت قد غمرها النسيان ، فإننا نصل الى أقصى ما يمكن أن يحققه الفيلم بخصوص سيولة الزمن . حيث تخرج الحدود من دائرة الإدراك ، ولا يظهر اختفاء اللقطة السريع بفضل الديمومة الفامرة لحركتها ، ويبدو الماضى والحاضر متمزجين . ونحقق أمامنا بذلك نوعا من القرين المكانى لسيولة الزمن .

ورغم أن الفيلم غير قادر على الاحتفاظ بالوهم لمدة طويلة ، وتؤكد سماته المكانية نفسها أولا ، ورغم أن جاذبيته للعين تفوق جاذبية الزمان للعقل ، إلا أنه مازال أقرب الفنون غير اللفظية الى ترجمة سيولة الزمن . وبالجمع بين الألفة والتقدم الخطى للفيلم وما يسميه بانوفسكى « ديناميكية المكان (١) » يسمح لنا الفيلم بحدس الديمومة بأقصى ما يمكن لفن مكانى أن يفعل ذلك .

ان الفيلم اذن لا يستطيع أن يترجم سمات التفكير ( الاستعارة ، الحلم ، الذاكرة ) ولكنه يستطيع أن يجد معادلات مناسبة لنوع الزمن السيكلوجى الذى يتميز بالاختلاف فى معدل السرعة ( الامتداد ، والانكماش ، الاسراع ، والابطاء ) . كما حاول الفيلم أن يقترب من ترجمة ما يعنيه برجسون بسيولة الزمن ، لكنه يفشل كما فشلت الرواية تماما من قبله . ويرجع فشل الوسطين الى الاختلافات الجذرية بين الأشكال البنائية للفن من ناحية والشعور من ناحية أخرى .

وعلى أى حال ، فإن تحليلنا يسمح بتمييز - صالح للاستعمال - بين الوسطين . فالرواية والفيلم - كلاهما - من الفنون الزمانية . ولكن بينما نجد أن الأساس التشكيلى للرواية هو الزمن ، نجد أن الأساس التشكيلى للفيلم هو المكان . وبينما يخف وزن المكان فى الرواية التى تشكل سردها من خلال قيم زمانية معقدة ، نجد أن الزمان فى الفيلم

---

(١) نفس المرجع السابق .

يخف وزنه ويعتمد الفيلم في تشكيل سرده على ترتيب المكان وكل من الفيلم والرواية يخلق الوهم بالزمان والمكان . والرواية تترجم الوهم بالمكان بالانتقال من نقطة الى أخرى في الزمان . والفيلم يترجم الزمان بالانتقال من نقطة الى أخرى في المكان .

وعلى ذلك فان اكتشاف اسس تشكيل مميزة بين الواسطين لا يعنى ان ننسى ان الزمان والمكان لا يمكن فصلهما على الاطلاق في الأغراض الفنية . ومن الواضح أنه من المستحيل الحصول على التأثيرات المكانية في الفيلم بدون تصور الزمان ، تماما مثل المؤثرات الزمانية في الرواية ، فهي مستحيلة بدون تصور للمكان . وكل ما نحاوله هو مجرد وضع نظام لعامل الأولوية والتأكيد بينهما .

### ● ثالثا : مشكلة الجمهور

لا يكفي تحديد مظاهر الخلاف بين الرواية والفيلم من ناحية الامكانيات التعبيرية لكل منهما وحدها . ذلك ان كل وسط منهما يفترض مقدما جمهورا معينا واذا كان تاريخ الجماليات يبرهن على شيء فانما يبرهن على استحالة وجود مجموعة معينة من الأساطير أو الرموز أو التقاليد تستطيع ان ترضى كل الناس في كل زمان ومكان . وتحدد مطالب هذا الجمهور المضمون الفني وتشكله . فالأديب - في رأى سارتر - وكذلك السينمائي - في رأينا - لا يستطيع ان ينتج بدون جمهور وبدون أسطورة . ويعنى بدون جمهور معين شكلته الظروف التاريخية ، وبدون الأسطورة التي تعتمد الى حد كبير على مطالب هذا الجمهور . وعلى حد قول منديلو فان أكثر الكتاب استقلالاً - وكذلك السينمائي في رأينا - مشدود الى روح عصره بأطواق من حديد . واذا تذكرنا ان الرواية التي تباع بضعة آلاف تحقق أرباحا كافية بينما يجب ان يصل الفيلم الى ملايين ، أدركنا على الفور مدى سطوة الجمهور على فن الفيلم عنها على فن الرواية . وفي الفيلم - كما يؤكد بحث جارفى - نجد أكثر مما نجد في غيره من الفنون اثر القوى الاجتماعية واضحا (1) .

وبسبب سطوة الجمهور على فن الفيلم فان منتجى الأفلام التجارية الرخيصة يجدون ما يبررون به أعمالهم في اختلاف طبيعة زبائن الفيلم . ويشيرون بذلك الى الاختلاف في الذوق بين منطقة وأخرى ، وبين المدينة والقرية ، وبين الرجال والنساء وبين البالغين والأطفال وبين المتعلمين والاميين .. وتؤكد بعض الأبحاث الاجتماعية والنفسية ان نسبة كبيرة من المشاهدين تذهب الى السينما لتعيش في حلم يهربون به من واقعهم المؤلم أو غير المرضي .

وقد أدت مطالب الجماهير سواء الحقيقية منها أو الوهمية ، النابعة عن احتياجاتهم أو المفروضة عليهم .. أدت مع مرور السنين الى بناء سلسلة من التقاليد أضافت الى الشرائع المكتوبة شرائع أخرى غير رسمية ، والاثنان معا ، القوانين الرسمية المكتوبة والقوانين غير الرسمية غير المكتوبة ، ترجع اليهما مسئولية خلق مجموعة من الأساطير نادرا ما توضع موضع السؤال حتى في الانتاج المحترم من الأفلام .

ومن هذه الناحية يهاجم بن هيخت بقسوة صناعة السينما في هوليوود التي يطلق عليها صناعة « الكذب المنظم » فيقول : جيلان من الأمريكين ظلت السينما توجه اليهما المعلومات في كل ليلة بأن المرأة التي تخون زوجها ( أو الرجل الذي يخون زوجته ) لن تجد السعادة أبدا . والجنس لا متعة فيه بدون انجاب ، والمرأة التي تستسلم للجنس بقصد المتعة فقط ينتهي مصيرها بأن تصبح مومس أو غسالة . وان كل رجل كان له نشاط جنسي في شبابه يفقد فيما بعد الفتاة الوحيدة التي أحبها بصدق . وان كل انسان يخرج على القوانين الموضوعة أو القوانين الالهية لابد وان يموت أو يذهب الى السجن أو يتحول الى ناسك ، أو أن يعيد المال الذي سرقه قبل أن يهيم على وجهه في الصحراء . وان كل من لا يعتقد في الله ( ويجهز بذلك ) يعود الى الحق اما بأن يرى ملاكا أو أن يشاهد شخصا يسبح في الهواء . وأقوى الاشرار قدرة وذكاء بفقد قوته امام الاطفال الصغار أو رجال الدين أو امام فتاة عذراء . والى جانب ذلك لا توجد مشاكل تتعلق بالعمل أو السياسة أو الحياة المنزلية أو الشذوذ الجنسي .. الا ويمكن حلها بعبارات من عبارات المسيح البسيطة ، أو شعار أمريكي رقيق (١) .

ومن الواضح ان هذا « الكذب المنظم » كما يسميه بن هيخت هو نفسه - تقريبا - ما تقدمه السينما التجارية المصرية التي أخذت عن السينما الأمريكية تقاليدھا . وتلتمس نفس المبررات لأفلامها الهابطة .



ولكن حتى لا نظلم فن الفيلم يجب ان نذكر ان تقاليد مماثلة تنتشر في معظم الفنون الجماهيرية . وعندما اكتشف ميرل كورتى مثلا ان الرواية الرخيصة في القرن الـ ١٩ كانت دائما لا تجد علاج شرور المجتمع « بالهجوم الاجتماعى على المشكلة وانما تجده فيما يبذله أحد الأفراد من جهد » ، فقد أشار بذلك الى الاصول التى أخذ عنها الفيلم الأمريكى الحلول الفردية لمشاكل الكون . وكل ما وجدته كورتى من تقاليد راسخة فى الفيلم الهوليوودى كان له نظيره فى الجنس الفنى السابق مثل : انتصار الفضيلة على الرذيلة ، النهاية السعيدة ، التأكيد على المفامرة ، التشويق ، الميلودراما ، الولاء لله والوطن ، الفردية ، الايمان بمعايير دينية معينة .

وكان على الروائيين الامريكيين الكبار من هيرمان ميلفيل الى وليام فوكنر أن يتحدوا هذه الأساطير الشعبية الشائعة فى رواياتهم . ولكن اذا كان من الممكن لهذا النوع الاخير من الروايات أن يجد مكانه الى جانب الروايات الرخيصة فان ارتفاع تكاليف الانتاج السينمائى لا تسمح بهذا القدر من التنوع الذى تسمح به الرواية ، واذا كان شابلن وجريفيث وكابراس قد ناهضوا تلك الرموز التقليدية المقدسة ، فانما فعلوا ذلك داخل اطار سيادة القوانين التقليدية ، والا ما كتب لهم البقاء .

### الخلاصة :

ومجمل القول فاذا كان من الممكن للفيلم أن يستوعب الرواية من الناحية الشكلية للبناء المعماري ، فان الخلافات الجوهرية فى الامكانيات التعبيرية بينهما ، التى تجعل كلا منهما فنا بذاته ، تحول بينه وبين مطابقة الرواية فى التعبير عن نفس الموضوع . يضاف الى ذلك اختلاف الجمهور كعامل أساسى فى تحديد المحتوى الاسطورى للموضوع ، وتحديد المستوى الفنى كذلك لكل منهما .

ومن هذا يتضح لنا مدى ضخامة المشكلة التى تواجه صانع الفيلم فى الواقع ، عندما يقدم على ترجمة عمل أدبى يحاول أن يكون امينا عليه حريصا على خلق الوجدان المشترك بين من يقرأه ومن لا يقرأه .

وفي الفصلين التاليين نحاول تقديم نماذج تطبيقية على مواجهة هذه المشكلة - وسنحاول في هذه النماذج استيعاب أكبر قدر ممكن من القضايا والأفكار التي يحتويها هذا الفصل . ولكن الدراسة التطبيقية - كما ينبغي لها أن تكون - تفرض أيضا منهج تناولها . وليس هناك «وصفة» محددة يمكن اتباعها بصفة دائمة . ولهذا فقد نتطرق الى توسيع بعض ما أجهلنا قوله في هذا الفصل ، كما قد نتجاوز بعض مذكرناه أو نمر عليه سريعا . وليس من الغريب أن نلمس - فضلا عن ذلك - تفجيرا لبعض المشاكل الفنية الجديدة كمشكلة الحوار مثلا التي لم نتعرض لها هنا . وعلى كل حال فإن أملنا أن نكون قد استوعبت - في النهاية - أهم جوانب المشكلة بما يعيننا على تقويم الفيلم المأخوذ عن رواية .





# بداية ونهاية بين الرواية والفيلم

---



## بداية ونهاية بين الرواية والفيلم

### تتابع المشاهد :

- ١ - منظر عام لاحدى حوارى القاهرة البلدية ينزل عليه عنوان القاهرة ١٩٣٦ . ونرى حسنين (عمر الشريف) عائدا من المدرسة يقابله رجل عجوز من رجال الحارة ويعزيه فى موت ابيه . ولكن حسنين لايعيره مايجب من اهتمام . ويدخل بيته .
- ٢ - حسنين يصعد درجات السلم نحو شقتهم السابقة - بحكم العادة - ثم يتذكر فيعود وينزل متدمرا الى شقتهم فى البدروم التى انتقلوا اليها مؤخرا بعد موت ابيه .
- ٣ - حسنين داخل الشقة يعلم من اخته نفيسة (سناء جميل) ان الاكل عدس فيعلن تدمره ويطلب منها ان تشتري له طعاما آخر . ويتجه الى احدى الحجرات حيث يذاكر اخوه حسين (كمال حسين) . ويخبره بأنه أخفى عن زملائه فى المدرسة سبب تغيبه الحقيقى وهو عجزهم عن دفع رسوم الامتحان وادعى أنه تغيب لانشفاله بزيارة العزبة . ثم يطلب من اخيه استعارة قميصه الوحيد وحذاءه حتى يبدو اكثر اناقة أمام اصدقائه .
- ٤ - نفيسة عند البقال تطلب جبنة وحلاوة . سليمان ابن البقال (صلاح منصور) يرحب بها ويغازلها ويمنحها ماتطلبه بغير ثمن دون علم ابيه .
- ٥ - الام (أمينة رزق) تقف مع جارهم فريد افندى - فى دهليز البيت - تشتكى له مايطلبه صرف المعاش من جهد ووقت عندما تاتى نفيسة من الخارج وترى الام ماييدها من البقال فتأمرها باعادته ، وتركها غاضبة .
- ٦ - الام - داخل الشقة - تعترض على رفض حسنين للأكل الموجود فى البيت . ثم تدخل نفيسة تناوله اكله سرا الذى ينتحى به



جانبا في المطبخ . وتخرج نفيسة لأمها في الصلاة وتجلس حلف الماكينة ويدور بينهما حوار حول المعاش عندما تقبل صاحبة البيت وتقترح على نفيسة عمل الخياطة بأجر على أن تكون هي أول زبائنهما وتناولها القماش والعربون وتخرج . وتقبض نفيسة على المبلغ وتبكي من التأثر . ويقبل حسنين وهو يمسح قمه بيده . يعترض على عمل أخته بالخياطة منعا للعار . ويخرج حسن (فريد شوقي) من حجرته - وهو أكبر اخوته - يعترض على الدوشة التي أيقظته . ويعارض رأي حسنين الذي يصر على رفض عمل أخته بالخياطة . وينتهي الموقف بالأم تصرخ في وجهه ووجه حسن الذي يعيش حالة عليهم «لازم تفهموا اللي كان بياكلنا مات وما سبش ولا مليم» . ويقبل فريد أفندي مع زوجته ويطلب من الأم أن يقوم حسين وحسين بالتدريس لابنه سالم .

٧ - في شقة فريد أفندي ، حسنين يطل من النافذة ثم يجلس على أحد المقاعد يتحسس الأثاث ، وحسين مشغول بالدرس لسالم . حسنين يسترق النظر من خلال الباب الى بهية وعندما يأتي دوره للتدريس يطلب الشاي . يخرج حسين وتأتي بهية بالشاي فيمسك كفها وهو يتناول منها الصينية .

٨ - حسين وحسين في حجرتهما يذاكران على اللعبة الجاز . ويصرخ حسنين عن إعجابه بهية ويؤنبه أخوه على تصرفه بينما نسمع ماكينة الخياطة .

٩ - في الصلاة ، نفيسة تدور الماكينة في المقدمة والام تجلس في الخلفية . وتأمّر الأم نفيسة بالتوقف وإطفاء لمبة الجاز للتوفير .

١٠ - تعود الى حسين وحسين يذاكران . وتدخل الأم تأمر بإطفاء لمبة الجاز على أن يعودا للمذاكرة في الصباح . ويقرر حسين مواصلة المذاكرة على نور مصباح الشارع .

١١ - في القهوة ، حسن يلعب الورق مع رفاقه وتبدو عليه الشراسة والبلطجة . يقبل الاستاذ صبرى الفنى ويعرض عليه العمل بالقهوة التي سيفتحها والمتاجرة في المخدرات . ويرحب حسن .



شكري سرحان وصلاح منصور في اللص والكلاب

١٢ - حين يذكر تحت نور مصباح الشارع عندما يقبل حسن عائداً،  
يشتجعه ويترك له كوفية لتحميه من البرد . ويؤذن الفجر  
فينسحب حسين نحو باب البيت .

١٣ - في الصباح تمر نفيسة بمحل الميكانيكي وهي في طريقها الى دكان  
البقال فيغازلها الميكانيكي . وتصل نفيسة الى دكان البقال  
فيتخلص سلمان من الزبائن بسرعة وهو يكلمهم بعبارات تحمل  
معنى مزدوج يعنى به مغازلة نفيسة . ثم يدعو نفيسة الى داخل  
الدكان . وتدخل بينما نسمع صوت عبد الوهاب يغنى  
« يا لوعتى .. » ويطلب سلمان من نفيسة مقابلته على انفراد يوم  
عطلة .

١٤ - في شقة الأسرة ، الأم تبيع الاثاث . وتأتى نفيسة من الخارج  
وتعترض على بيع الاثاث . ثم يأتى حسنين ويعترض أيضاً والأم

ترد كل منهما ساخرة . وعندما يعلن حسنين عن ضيقه بذلك  
لاخيه حسين ينصحه الآخر بقبول الامر الواقع . ثم يذكره  
بقدوم موعد الدرس لسالم .

١٥ - في شقة فريد افندى ، حسنين وحده يناول بهية خطابا وهو  
يتسلم منها صينية الشاي فتلقى بهية بالخطاب على الارض .  
يدرك حسنين عدم وجود والدى بهية ويلمح صفودها الى السطح  
فيشغل سالم بالكتابة ويسرع بالصعود خلفها .

١٦ - حسنين يطارد بهية في السطح ولكنها تصده وتهرب منه . ويفاجأ  
حسين بقدوم حسين الذى يوبخه على تصرفه ثم يترك  
السطح .

١٧ - الأم خلف طشت الغسيل عندما يقبل حسين وحسين فتندهمش  
لعودتهما بسرعة . ويتجهان الى حجرة المذاكرة . يفتح حسنين  
النافذة . يطلب منه حسين اغلاقها منعا للبرد فيرفض حسنين .  
يقوم حسين بفلقها بقوة فيكسر الزجاج . يصفع حسين اخاه  
حسين لانه السبب . ويشتيكان معا . تقبل الأم غاضبة تصفع  
كلا منهما وتنسحب بعد تأنيبهما . نفيسة التى اقبلت مع أمها  
تجيع الزجاج المكسر وتنصحهما بسد الفجوة بجرنال وتنسحب .

١٨ - داخل قهوة الاستاذ على صبرى وهو يغنى وسط التخت والى  
جانبه حسن .

يقبل محروس البلطجى للتحرش ويضطر حسن للقيام  
بوظيفته فيصطدم به ويضربه بالرأس فيقع محروس مفشبا  
عليه فيهلل الحاضرون له ويطلقون عليه اسم حسن أبو الروس  
وتتقدم منه سناء تعالج جرحه وتدعوه الى بيتها . ويعود الاستاذ  
صبرى للفناء والزبائن الى أماكنهم .

١٩ - سلمان على انفراد بنفيسة في أحد أركان الحارة عندما يمر  
شخص وتظن نفيسة انه أخوها حسن فتخفى نفسها خلف سلمان  
وينتهز سلمان الفرصة ليدعوها الى بيته .

٢٠ - حسنين يطارد بهية في الشقة يحاول ان يقبلها فترفض وتدعوه  
ان يطلب يدها من أبيها ان كان جادا .

٢١ - نفيسة تدخل مع سلمان شقته فنرى الكادرات ماثلة والنور  
مضطرب . ويتجه بها نحو السرير .



- ٢٢ - حسنين يطلب من فريد أفندى يد بهية ويرجوه أن يفتح بنفسه الموضوع مع والدته .
- ٢٣ - سلمان يحث نفيسة على النهوض بسرعة والخروج قبل عودة أمه . ونرى الكادرات مائلة والنور مضطرب . وتخرج نفيسة من الشقة .
- ٢٤ - حسنين يهبط السلم عندما أقبلت نفيسة من الخارج فتفرعها المفاجأة برؤيته . هي متوترة لما حدث لها مع سلمان وهو سعيد بما حققه مع والد بهية . ويدخلان معا الى شقتهم .
- ٢٥ - نفيسة تناول أمها ثمن الخياطة وتحتفظ لنفسها منه بمبلغ ضئيل ثم تدخل الى حجرتها وتنتظر الى وجهها في المرأة ثم تبكى .
- ٢٦ - مناظر بالحارة تعلن عن قدوم العيد مثل اعلان الجزارة ، وبائع البالونات ، ورقص أحد المهرجين يقلد شارلى شابلن ، مع صوت الزمامير ، وفرقة بمب الاطفال .
- ٢٧ - الأم تطلب من نفيسة شراء لحمة عندما يقبل عليهما فريد أفندى وزوجته يحملان الى الأسرة هدية العيد ومنها فخذ ضأن . ويعرض فريد أفندى على الأم طلب حسنين يد ابنته ويحثها على الموافقة .
- ٢٨ - حسنين قلقا مع أخيه حسين في حجرتهما . تقبل نفيسة من الخلفية تسخر من حسنين عندما تسمع من خارج الكادر حركة خروج أسرة فريد أفندى . ويتجه حسنين الى السرير ينكمش في طرفه . وتدخل الأم تؤنب حسنين على تصرفه وتسخر منه وتخرج فتحاول نفيسة أن تطيب خاطره عندما تسمع من خارج الكادر قدوم حسن .
- ٢٩ - حسن مع أمه يعيد عليها ويقبل باقى الأسرة ويدور بينهم حوار حول الهدية .
- ٣٠ - من داخل دكان البقالة نرى جزءا من جسم سلمان يظهر في طرف الكادر الأيسر يهتز ، بينما يلح صبي في طلبه لشراء سلعة ، فيتجه اليه سلمان وتكشف أنه كان يقبل نفيسة التى تختفى داخل الدكان .
- ٣١ - حسنين يطارد بهية على السطح ويحاول تقبيلها بحجة أنه طلب يدها ولكنها ترفض .

٣٢ - نفيسة تكنس أرض الحجرة عندما تسمع صوت سلمان يغازل الفتيات . تطل عليه من الشباك المواجه للدكان . يلمحها سلمان فيوجه اليها غزله . حسن يقبل فجأة على سلمان يسأل عن أبيه فيرتعد سلمان وتفزع نفيسة . حيث يظنان أن قدومه يتصل بعلاقتهم . يتجه حسن الى والد سلمان داخل الدكان ويعرض نفسه عليه لآحياء زفاف سلمان المقبل الذي علم به . سلمان ينفجر بضحك هستيري بعد أن زال خوفه . حسن يأخذ العربون ويضع سلمان على قفاه مهناً ويخرج .

٣٣ - نفيسة خلف النافذة تراقب حركة أخيها حسن عندما يخرج من الدكان . ويأتى حسن يخبرهم أنه سيحيى حفل زفاف سلمان على عروسه . وتصدم نفيسة بالخبر وتنسحب . يقتسم حسن مع أمه الجنيه الذي أخذه عربونا . نفيسة وحدها خلف باب حجرتها تصفع وجهها وتبكي عندما تدعوها الأم فتمسح عينيها وأنفها بكفيها وتخرج حيث جاءتها صاحبة البيت بثياب العروس . نفيسة تترك المكان منفعة .

٣٤ - نفيسة تذهب الى سلمان في الدكان تدعوه لمقابلتها بالخارج . وفي أحد أركان الحارة ، وأمام اعلان مأذون على الحائط نرى نفيسة تؤنب سلمان على خطبته لغيرها وتطلب منه أن يفسخ الخطبة ويطلب يدها . سلمان يرفض وعندما تهينه نفيسة يحملها مسئولية تصرفها معه ويتركها ويجرى هارباً من أمامها وهي تحاول أن تمسك به .

٣٥ - نفيسة في حجرتها تنظر الى وجهها في المرآة وهي متأثرة ثم تخط المرآة بزهرية تكسرها .

٣٦ - فرح سلمان ، وحسن يغنى وسط التخت . أحد المدعوين يعترض على صوته . ويكرر اعتراضه . حسن يضربه وتقوم معركة ويفسد الفرح . ويجرى حسن الى والد سلمان يطالبه ببقية الاجر ويأخذه .

٣٧ - نفيسة وهي تمر بالحارة يغازلها الميكانيكى ويطلب منها أن تدخل السيارة فتدخل ويأخذها الى منطقة هادئة وتدخل الجملة الموسيقية المميزة ويناولها الثمن نصف ريال الذى تفاجأ به نفيسة فيقع على الأرض ويظن الميكانيكى أنها لا ترضى به . فيتركها وتنحنى هي تلتقط النصف ريال وتطبق عليه بكفها .

٣٨ - نفيسة تهبط الى شقتهم في البدروم ، وحسنين يهبط من أعلى .  
يلتقيان يسخر حسنين من عملها الذي لا يعود عليه بشيء فتناولوه  
نفيسة النصف ريال .

٣٩ - داخل الشقة يدور بين حسين وحسنين حديث حول الاحتلال  
والأمل في التخلص منه عندما يهبط عليهم حسن يقفه بها لحم  
وسمن بلدى . ويفرح أخوته وينشفلون بأعداد اكلة شهية بينما  
تنتحى الام بحسن جانبا تطمئن على حاله

٤٠ - بائع الجرائد في الحارة يعلن عن ظهور نمر التلامذة الناجحين في  
البكالوريا .

٤١ - الأم تبيع جزءا آخر من الاثاث عندما يأتى حسن يخبرها بنجاحه  
وتجلس الام منهكة من الفرحة على أحد الكراسى فيأتى مشتري  
الاثاث يطلب منها سحبه . يعرض حسين رغبته في استكمال  
دراسته فيعترض حسنين بشدة ويرى أن يبحث أخوه عن وظيفة  
لمساعدتهم على العيش . وتترك الأم لحسن حرية الاختيار \*  
فيطمئنها بأنه سيبحث عن وظيفة وانما اراد فقط أن يكشف  
كلامه عن أنانية أخيه حسنين .

٤٢ - نجفة فخمة يتأملها حسنين . ونراه مع أخيه حسين ينتظران  
في بهو فخم . حسنين يتحسس الاثاث ويتساءل لماذا لم يولدوا  
أغنياء ويأتى سرى بك ويخبرهما بتعيين حسين في مدرسة  
بطنطا . وعند خروجهما من باب القصر يلتقيان بآنسة سرى بك  
القادمة فيعلن حسنين إعجابه بها .

٤٣ - منظر عام جدا لحارة من أعلى . وشخص يدل حسين على بيت  
حسن .

٤٤ - بد تمسك بمبخرة تملأ الكادر وتتحرك الى الخلف فنرى صاحبة  
اليد سيده بدينة تسير في ممر طويل داخل بيت بينما يقبل حسين  
من الخلف هابطا السلم ويسأل السيدة فتشير الى أحد  
الأبواب .

٤٥ - يصل حسنين الى أخيه حسن في شقته ويطلب منه مايعينه على  
تكاليف السفر والمعيشة . يقوم حسن ونراه من خلال المرأة  
يأخذ من سناء الاسورة ويعود بها الى أخيه .

٤٦ - سكرتير مدرسة طنطا الأستاذ حسان يؤنب بعض التلاميذ، ويقبل



حسين فيظنه أحدهم ، ولكنه عندما يعلم أنه الموظف الجديد يحتفى به ، ويعلم أنه غريب فيدعوه الى بيته .

٤٧ - الأستاذ حسان في بيته يواصل نصائحه لحسين . ويطلب الطاولة فتأتى ابنته بها بعد أن تستعد لاستعراض نفسها أمام حسين .

٤٨ - حسنين يستلم الخطاب الذى أرسله حسين يأخذ منه ورقة نقدية لنفسه سرا ويسلم أمه اذن البريد ويقرأ لها الخطاب .

٤٩ - فوتومونتاج ينقلنا من حسنين وهو يقرأ الخطاب الى حسين يكتب خطابا آخر الى حسنين يقرأه . ونعلم أنه أرسل مبلغا اقل من السابق . ثم نعود الى حسين يكتب خطابا . ثم نرى نفيسة تقرأ الخطاب يعتذر فيه عن إرسال أى مبلغ لمرضه . ويأتى حسنين ويعلم بوصول خطاب أخيه فيعترض على أنهم فتحوه في غيابه ثم يسأل أخته عن المبلغ الخاص به في الخطاب فتخبره أنه لم يرسل شيئا على الإطلاق ، فيطلب من أخته أن تدبر له مبلغا يمكنه من السهر مع أصحابه . وتعهده نفيسة بتلبية طلبه .

٥٠ - حسين في بيت الأستاذ حسان الذى يلاعبه الطاولة ويدعى أنه فسح خطوبة ابنته من قريبها لأجل خاطره . ويعتذر حسين بأنه غير مستعد للزواج لكن الأستاذ حسان يهون عليه الامر .

٥١ - حسنين يعلن عن ضيقه لأنه لا يملك عزومة أصدقائه كما يعزمونه نفيسة تمنحه ٢٠ قرشا . ويأتى شخص يخبره بنجاحه فيأخذ له من أخته نصف ريال . ويكشف حسنين عن حلمه بالالتحاق بمدرسة الحربية وتأتى الام من الخارج فتسعد بخبر نجاحه

٥٢ - حسنين يلجأ الى سرى بك يرجوه ان يتوسط له في الالتحاق بمدرسة الحربية . وفي طريق عودته يلتقى بابنة سرى بك فيعترض طريقها ليخبرها بأنه سيكون ضابطا ولكنها لاتعيره التفاتا .

٥٣ - حسنين يلجأ الى حسن ليمده بمصاريف الكلية .

٥٤ - حسنين يقبل على الحارة بثياب الكلية العسكرية فى طريقه الى المنزل وخلفه يسير سلمان مبهورا .

٥٥ - الأم والأخت يستقبلان حسنين بأعجاب وتقدير وتمده أخته بمبلغ من المال لزوم النزهة مع بهية .

٥٦ - حسنين مع بهية في السينما عندما يجلس خلفه بعض زملائه يسخرون منه فينتقل الى مكان آخر . وعندما يلمح يسرى بك مع كريمته يقوم ليسلم عليه ثم يعود الى بهية . ويحاول أن يتحسس جسدها ولكنها ترفض .

٥٧ - في عنبر النوم بالكلية ، يسخر زملاء حسنين من بهية فيشتبك معهم .

٥٨ - الأم تمسح الأرض والأخت تعمل على الماكينة عندما تقبل أسرة فريد أفندى الذى يعلن قرار تخرج دفعة حسنين من المدرسة الحربية قبل موعدها . وتم الفرحة وعندما يفكرون في ثياب ومطالب الضابط الجديد تعد نفيسة بأن تبذل جهدا مضاعفا لتحقيق مطالبه .

٥٩ - نفيسة تنزل من أحد سيارات الاجرة وتأخذ أجرها من رجل عجوز .

٦٠ - حسنين يقبل على الحارة بثياب الضابط لايردا على تحية المرحبين به .

٦١ - حسنين مع أسرته في شقتهم يأمر نفيسة بالتوقف عن العمل بالخياطة ويعلن تدمره بالأثاث والبيت وخجله من زيارة زملائه . وضيقة بوضع أخيه حسن فتدعوه الأم الى التريث . وتظهر صورة الأب في الخلفية .

٦٢ - حسن يجلس مع مجموعة من الرجال يختبر غينة من صفقة مخدرات عندما يدق حسنين الباب فيظنون كبسة ويفيرون الجو بسرعة وتبدأ واحدة بالرقص . ويظهر حسنين فيطمئنهم حسن ويطالبهم بالانسحاب . حسنين يطالب حسن باتخاذ عمل شريف فيوافق حسن على أن يخلع هو الآخر بدلتة ويبدأن معا من جديد .

٦٣ - أسرة حسنين على المائدة مع أسرة فريد أفندى ولايحضر حسنين العزومة المعدة له فيعتبر فريد أفندى العزومة بمناسبة نقل حسين الى القاهرة . وتبكي بهية لعدم حضور حسنين مع صوت

أغنية عبد الوهاب «يا قلبي ياما قسيت الويل . يا عيني دمعك  
بقى عادة» .

٦٤ - حسنين بين أفراد أسرته ثائرا على حسن وأوضاع الاسرة عندما  
تهبط كبسة من البوليس للبحث عن حسن . ومن نافذة البدروم  
يطل حسنين فيجد أهل الحارة وقد تجمعوا أمام البيت . ويقرر  
حسنيين ترك الحى فورا الى شقة جديدة .

٦٥ - الشقة الجديدة وأفراد الاسرة يشتركون فى ترتيب الاثاث صورة  
الأب قد علقت على الحائط . وتأتى بهية مع أمها . وتدخل  
أم بهية مع أم حسنين إحدى الحجرات بينما تبقى بهية مع  
حسنيين فى الصالة تعاتبه بهية على إهماله . وينتهى الحديث  
بينهما بفسخ الخطبة عندما يفتح باب الحجرة وتخرج أمها وهى  
تزغرد فتنهرها ابتها وينسحبان . وتفاجأ أم حسنيين بما حدث  
وكانت قد حددت موعد الزفاف مع أم بهية . فيصرخ حسنيين  
بأن بهية لم تعد لائقة بمكانته .

٦٦ - حسنيين يطلب من يسرى بك يد ابنته مما يفرع يسرى بك ويعتذر  
بعرض الامر عليها .

٦٧ - حسين يطلب من فريد الندى يد بهية .

٦٨ - مجموعة من زملاء حسنيين يسخرون منه عندما يقبل عليهم فى  
شقة أحدهم . وبواصلون سخريتهم من أفراد أسرته ومن جرائه  
على طلب ابنة يسرى بك فيشتبك معهم .

٦٩ - حسنيين يقبل على أسرته ثائرا يريد تحطيم ماكينة الخياطة ويعلن  
تلمره بوضع أخيه البلطجى . ويقبل حسن جريحا هاربا من  
مطارديه وتسرع أمه اليه يعاونها حسين . يدق شرطى الباب  
فيظن حسن أنه جاء بخصوص القبض عليه فيحاول الهروب  
بينما يتجه حسنيين ليفتح الباب للشرطى الذى يطلب منه  
الحضور بالقسم .

٧٠ - داخل قسم الشرطة يطلب الضابط من حسنيين أن يثما لك  
أمصابه وهو يخبره عن ضبط أخته فى بيت سرى . ويأخذه الى  
الحجز ليتعرف عليها . النسوة فى الحجز يغنين «يا حلوة يا بلحة  
يا مقمعة شرفت اخواتك الاربعة» عندما تخرج نفيسة خلف  
أخيها .



٧١ - حسنين يخرج من باب القسم وخلفه نفيسة . يصفعها بقوة .  
ثم يحاول أن يقتلها فتمنعه على أن تقوم هى بذلك اشفاقا عليه .  
ويأخذها بتاكسى الى كوبرى الزمالك حيث تلقى بنفسها فى النيل  
ويؤنبه ضميره لأول مرة الذى يواجهه بحقيقة نفسه مما يدفعه  
الى الانتحار خلفها .

### بين بداية ونهاية والقاهرة ٣٠ :

رغم أن « بداية ونهاية » ١٩٦٠ كان أول الأفلام التى أعدت عن  
روايات نجيب محفوظ الا أنه كان أفضلها وأقربها الى روح النص .

ولا يرجع ذلك الى أن مخرجه صلاح أبو سيف أكثر المخرجين فهما  
لقصص نجيب محفوظ الاجتماعية على وجه الخصوص بحكم تكوينه الفنى  
والنفسى والاجتماعى الذى دعم الارتباط بينهما فى أعمال مشتركة منذ  
بداية عمل صلاح أبو سيف فى الاخراج ، كما سبق لنا الاشارة اليه ،  
وان كان هذا العامل هو أهمها فى الوصول الى هذه النتيجة التى تعتبر  
نتيجة نموذجية على مستوى السينما المصرية فى اعداد الأفلام عن أعمال  
أدبية ، وانما تضافرت الى جانبه عوامل أخرى ، بدليل أن صلاح أبو سيف  
نفسه لم يصل الى نفس المستوى من الدقة فى ترجمة أفكار نجيب محفوظ  
فى فيلم « القاهرة ٣٠ » الذى أعده فيما بعد عن روايته « القاهرة الجديدة » ،  
بغض النظر عن مستوى الفيلم نفسه فقد كان « القاهرة ٣٠ » من أفضل  
أفلام صلاح أبو سيف . وان كنت أضع قبله بداية ونهاية من هذه  
الناحية أيضا .

وتسوقنا المقارنة بين هذين الفيلمين - « بداية ونهاية »  
و « القاهرة ٣٠ » الى أحد العوامل الفنية الهامة التى تقرر عدم صلاحية  
ترجمة أى رواية الى عمل سينمائى على نفس المستوى من الدقة فى  
الترجمة .

ويرجع ذلك الى بعض الخلافات الجوهرية فى البناء لكل من الرواية  
والفيلم . فبينما تتابع رواية « القاهرة الجديدة » تطور ثلاث شخصيات  
من الشباب بعد تخرجهم من الجامعة وكل منهم له خط حياته الخاص  
المنفصل عن الآخر مما يصعب على الفيلم احتوائهم معا فى وحدة درامية  
محكمة - طبقا للمواصفات التقليدية للفيلم - نجد « بداية ونهاية »  
تتمركز أحداثها حول قطب واحد يجذب نحوه كل الشخصيات ، مما

يساعد على ترجمتها الدرامية أولا قبل الانتقال الى المستوى السينمائي .  
ويتمثل هذا القطب في الأسرة التي مات عنها عائلها وكفاحها من أجل  
الحياة داخل اطار اجتماعي معين .

ويتكلم على الزرقاني عن الصعوبات التي واجهته في كتابة سيناريو  
« القاهرة ٣٠ » - وكان أحد المشتركين في كتابته مع وفيه خيرى وصلاح  
أبو سيف فيقول « أهم ما لاحظته من اشكالات في القصة الأصلية أن  
شخصياتها لا تلتحم معا اتحاما دراميا . . والفيلم لا يمكن أن ينتقل من  
شخصية لأخرى يسجل لنا تطوراتها وكأنه عمل تسجيلي محض . ومن  
ثم كان لابد من تقابل الشخصيات وتبادل التأثير والتأثر بينها » (١) .

ويقول صلاح أبو سيف « ان نجيب كتب هذه الرواية منذ أكثر  
من عشرين عاما ، والآن أصبحنا دولة اشتراكية ، فكان لابد من دفع  
شخصية على طه الاشتراكي الى الأمام (٢) » ، فيشير بذلك الى عامل آخر  
من عوامل الصعوبة في الاحتفاظ بالعمل الروائي كما هو عند تحويله الى  
فيلم وهو عامل التاريخ أو الفاصل الزمني بين نشر الرواية وانتاج  
الفيلم .

ويرد على الزرقاني على رأى صلاح أبو سيف - أثناء مراجعتها  
للسيناريو - بخصوص الاحتفاظ بشخصية مأمون باعتبارها إحدى  
الشخصيات الأساسية الثلاث في القصة الأصلية ، وكان على الزرقاني  
قد حذفها فيقول بأنها الى جانب ضرورة اعادة تسميتها ولحمها ببقية  
الأشخاص . . . ستمثل أشكالا ليس له حل باعتبارها شخصية دينية .  
فضلا عن أنها ستزيد الاحداث تعقيدا وتطويلا لا تحتمله المساحة الزمنية  
للفيلم (٣) . وما يهمني من هذا الرد أنه يشير الى عاملين جديدين من  
عوامل اشكالات ترجمة القصة الى الفيلم أولهما ويمكن أن نطلق عليه  
عامل اجتماعي أو سياسي . حيث كانت شخصية مأمون تمثل بوضوح  
فكر « الإخوان المسلمين » الذي أصبح مرفوضا ولم تعد الظروف  
السياسية تسمح باعادة عرضه في الفيلم كما جاء بالرواية . والعامل  
الثاني هو عامل فني خاص بالمساحة الزمنية للفيلم التي لا تسمح بتطويل  
الأحداث الا في حدود معينة .

(١) ص ٢٤ يوميات فيلم - هاشم النحاس .

(٢) ص ١٦ المرجع نفسه .

(٣) ص ٢٥ يوميات فيلم .

ومن الصعوبات التي يذكرها صلاح أبو سيف أيضا في إعداد قصة « القاهرة الجديدة » الى فيلم « القاهرة ٣٠ » ان الصراع الايديولوجي فيها غير ظاهر في صورة • فكان علينا منذ كتابة السيناريو أن نبرز هذا الصراع الذهني في حركة وأحداث ظاهرة يمكن تصويرها (١) •

وعلى ذلك فاذا وضعنا في اعتبارنا هذه الصعوبات المختلفة أمام ترجمة « القاهرة الجديدة » الى فيلم ، ونحن ننظر الى « بداية ونهاية » نجد أن الأخيرة تكاد تخلو منها تماما • ولا شك أن خلو القصة من هذه العقبات أتاح لصلاح فرصة نادرة لتحقيق أفضل ترجمة ممكنة للنص الأدبي لم تتحها له قصة « القاهرة الجديدة » • وبذلك جاء فيلم « بداية ونهاية » أقرب الى النص من « القاهرة ٣٠ » رغم أن صلاح أبو سيف أخرج القاهرة ٣٠ بعد « بداية ونهاية » بما لا يقل عن خمس سنوات •

ولكن قبل أن ندخل في المقارنة التحليلية بين « بداية ونهاية » القصة والفيلم يجب أن نذكر :

١ - أن تخلص قصة « بداية ونهاية » من هذه الاشكالات لا يعنى وحده ضمان الترجمة الآمنة للقصة عند تحويلها الى فيلم بدليل أن هناك من قصص نجيب محفوظ ما يماثل قصة بداية ونهاية من هذه الناحية بل وما قد يفضلها من ناحية بعض الاعتبارات السينمائية ومع ذلك لم تصل الأفلام المعدة عنها الى نفس المستوى من الأمانة في الترجمة •

٢ - ان معظم هذه الاشكالات في الواقع كانت اشكالات خاصة برواية « القاهرة الجديدة » • وكل رواية لها اشكالاتها الخاصة المختلفة عن الرواية الأخرى ، الى جانب الاشكالات العامة وهي الاشكالات الجوهرية الناتجة عن الاختلاف النوعي بين فن الرواية والفيلم •

وعلى هذا تبقى رواية « بداية ونهاية » باعتبارها اشكالا يتحدى المخرج صلاح أبو سيف وكاتب السيناريو صلاح عز الدين في محاولتهما ترجمتها الى فن آخر له سماته المختلفة التي تفرض بنورها عمليات فنية جوهرية لا بد من استيفائها لضمان أمانة الترجمة مع الاحتفاظ بالمستوى الفني اللائق للفيلم باعتبارها فيلما •

فما هي هذه الاشكالات النوعية والخاصة في ترجمة رواية « بداية

---

(١) ص ٢١ المرجع السابق •



ونهاية « الى فيلم ؟ وكيف امكن لصلاح عز الدين وصلاح أبو سيف حلها بحيث استطاعا تحقيق هذا المستوى النموذجي ؟ »

ولكن اليس من الأجدر - منهجيا - قبل الإجابة على هذا السؤال ان نسبقه بمعرفة الأسباب التي دفعت أولا الى اختيار هذه الرواية بالذات من بين روايات نجيب محفوظ الأخرى . خاصة وان فرصة الاختيار كانت متسعة حيث كانت « بداية ونهاية » أول محاولة - كما ذكرنا - في تحويل أعمال نجيب محفوظ الى السينما .

### المميزات السينمائية للرواية :

لا بد وأن ننحى جانبا الأسباب النفسية التي دفعت صلاح أو غيره ممن اشتركوا معه في اختيار هذه الرواية ، وكان لهذه الأسباب دورها - ولا شك - في هذا الاختيار ، وخاصة بالنسبة لصلاح أبو سيف الذي نعرف عنه ميله الطبيعي الى هذا اللون من الأحداث والشخصيات كما دلت عليه أفلامه الأخرى . ولا بد أن ننحى جانبا - كذلك - الأسباب المتعلقة بقيمة الرواية الاجتماعية أو الأدبية . وكل منها له أهميته بالطبع في الاختيار ولكن لا اظن انها تمثل عوامل حاسمة من هذه الناحية . ذلك ان كل روايات نجيب محفوظ تمثل القمم في أدبنا العربي الروائي ولا يخفى أهميتها الاجتماعية والفكرية في محيطنا الثقافي . وان كانت « بداية ونهاية » من أنضج رواياته عموما ، وأنضجها على الإطلاق - فيما عدا الثلاثية - حتى عام ١٩٦١ وهو العام الذي ظهر فيه الفيلم .

ان ما يهمنا ان نعرفه من أسباب الاختيار لتحويل رواية « بداية ونهاية » الى فيلم سينمائي ، هي الأسباب الفنية طالما ان بحثنا في حدود البحث الجمالي للموضوع . ما هي الإمكانيات الفنية التي تتمتع بها هذه الرواية بالذات عن غيرها من وجهة النظر السينمائية ؟ أو بعبارة أخرى ما هي التسهيلات التي توفرها هذه الرواية للعمل السينمائي ؟ . هذا هو ما نريد معرفته على وجه الخصوص .

ولا شك أن مثل هذه الإمكانيات أو التسهيلات تمثل عوامل جذب لكل من يريد أن يعد فيلما عن رواية . وربما وضعها من اختار « بداية ونهاية » في اعتباره أو لم يضعها . ولكنها على كل حال مثلها مثل العوامل الأخرى التي ربما قد وضعت أيضا في الاعتبار ، أو لم توضع

كذلك ، تمثل فى النهاية الحدود التى يتحرك داخلها الفنان . وتفيدنا دراستها فى اكتساب النظرة السينمائية الصحيحة للرواية . كما أنها بالتالى تفيدنا فى تقويم جهد أصحاب العمل السينمائي .

والواقع ان اختيار « بداية ونهاية » كان اختيارا موفقا من بين أعمال نجيب محفوظ التى ظهرت قبل البدء فى العمل على تحويلها الى فيلم ولم يكن قد ظهر بعدها غير الثلاثية ، أما « اللص والكلاب » فقد نشرت فى نفس العام الذى عرض فيه الفيلم . وهى فى رأى أغنى روايات نجيب محفوظ حتى الآن بما تحمله من امكانيات سينمائية هائلة . ولكن ظهورها سنة ١٩٦١ جاء - بالطبع - بعد بداية العمل فى فيلم « بداية ونهاية » ولهذا تبقى « بداية ونهاية » - حتى لحظة الاختيار - أوفر روايات نجيب محفوظ بالقيم السينمائية .

**وأول هذه الامكانيات ان الرواية تسير فى خط طولى على خلاف « زقاق المدق »** مثلا حيث تسير فيها الأحداث مستعرضة فى أغلبها والعامل الأساسى فى الربط بين الشخصيات هو المكان أكثر من أى شئ آخر . أو القاهرة الجديدة التى تتوزع فيها الأحداث بين أشخاص ثلاثة ينفصل كل منها بحياته تماما أو يكاد عن الآخرين بعد نقطة البداية .

**أما الأحداث هنا فتتوالد عن نفسها فى خط واحد لكل الشخصيات معا وفقا لتطور درامى واضح من نقطة البداية الى نقطة النهاية .** والبداية هى موت الأب والنهاية هى انهيار الأسرة التى تضافر على انهيارها عوامل اجتماعية عامة وعوامل ذاتية خاصة حددت مسار كل شخصية من شخصياتها فى اختيار نوعية السقوط المحتوم . حسنين الأنانى ، ونفيسة العاهر ، وحسن البلطجى . والشخصيات تجمعها أسرة واحدة ترأسها الأم التى تحاول - دون جدوى - أن تتجاوز بأسرتها الظروف الطاحنة وتتابع تطور الأسرة وأفرادها فى علاقاتهم ببعض وعلاقاتهم بالخارج . وكلها تمثل مجموعة من العلاقات المتداخلة، والمتوازية مما يزيد من كثافة سمك الخط الطولى للأحداث دون أن يصيبه بالتفكك حيث تتداخل فيه الخطوط المختلفة للشخصيات فى نسق هارمونى .

وإذا كانت كل من روايتي «حان الخليل» و «السراب» تشترك معها فى نفس النوع من الحكمة . وهى الحكمة الدرامية ، فإنا نلمس بوضوح

تفوق بداية ونهاية عليهما من هذه الناحية حيث تمثل مستوى أرقى من النضج في بناء حبكةها .

ويفيد هذا التكوين البنائي للرواية في خلق الوحدة الدرامية اللازمة لأحداث الفيلم وفقا لمقاييسه التقليدية المعهودة . حيث تتوالى الأحداث في تسلسل يحكمه - على وجه العموم - قانون العلية . ويوفر هذا القانون قدرا كبيرا من سلاسة الانتقال من مشهد الى آخر . كما لا يخفى جاذبيه هذا النوع من البناء الروائي وسهولة استيعابه بالنسبة للجمهور عن أنواع البناء المستعرضة . حيث تكون عوامل الربط فيه بين الأحداث أكثر متانة . وإذا نظرنا الى الافلام السينمائية عموما سواء العربية منها أو الاجنبية وجدنا ان هذا البناء هو السائد تماما اذا ما استثنينا الاتجاهات السينمائية الجديدة .

ورغم كثرة التحليلات الاستبطانية في « بداية ونهاية » الا انها تمد من يعدها للسينما بكمية كبيرة من الأحداث والحركة الظاهرة التي يسهل نقلها عن الرواية الى الفيلم . وان كانت هذه السمة تمثل قيودا من ناحية أخرى حين يحاول السينمائي الارتباط الجامد بها فيختنق الفيلم داخل حدوده الزمنية المحدودة أو تزيد مدة عرضه أكثر من اللازم .

وتمتاز أحداث الرواية أو الحكاية فيها بغض النظر عن حبكةها بمواقف شيقة لها جاذبيتها مثل محاولة حسن فرض نفسه بالقوة لحياء فرح سلمان وهو لا يدري بعلاقة سلمان بأخته وخيائته لها بهذا الزواج . ومحاولة الباشكاتب اصطياد حسين ليزوجه ابنته . والتقابلات التي تخلقها الرواية عموما بين الشخصيات مثل المقابلة بين انحدار نفيسة نحو الدعارة وتساعد حسنين في تطلعاته الطبقية .

**والصراع الظاهر في «بداية ونهاية» أوضح منه في الروايات السابقة** عليها ، وعلى الاخص اذا قارناه بالصراع في «السراب» أو «خان الخليل» الذي يدور أغلبه في باطن أبطاله . وتتعدد مظاهر الصراع في « بداية ونهاية » وتتنوع بتنوع الشخصيات ، فالام تصارع من أجل الحفاظ على كيان الاسرة . وحسن يصارع من أجل لقمة العيش . وحسين يصارع من أجل تحقيق الكرامة كما يتصورها . وكان حسين أقل شخصيات الرواية صراعا بما غلب على تصرفاته من طابع العقلانية .

**ومن الواضح ان الشخصيات التي تقدمها الرواية شخصيات جديدة** على الفيلم المصري . وعلى الاخص شخصية حسنين البرجوازي الصغير .



المتساق الذي يحركه الطموح الطبقي ، وتحكم الانانية تصرفاته . وهي شخصية سبق لنجيب محفوظ ان عالج تنويعات منها في رواياته السابقة مثل محبوب عبد الدايم وسالم الاخشيدي في القاهرة الجديدة ، وحמיד في زقاق المدق . ولعل حسنين في بداية ونهاية هو أنضج هذه التنويعات داخل هذا النموذج الذي يصل به الى أرفع مستوياته الادبية في كل روايات نجيب محفوظ . وهو نفس النموذج الذي ظهر فيما بعد باسم يوسف عبد الحميد السويقي في فيلم «الرجل الذي فقد ظله» المأخوذ عن رواية فتحي غانم التي تحمل نفس العنوان . كما قدمه يوسف شاهين في فيلمه الاخير «الاختيار» ١٩٧٠ متمثلا في شخصية سيد .

ومن مميزات الرواية انها تتضمن ما يعين على اختيار الديكور المناسب وملابس الشخصيات وشكل الشعر وتوجيه حركة الممثلين . كما تضمنت الاشارة الى نوع معين من المعالجة السينمائية في المونتاج باستخدام التقابل بين تطور العلاقة بين سلمان ونفيسة من ناحية وحسين وبهية من ناحية اخرى . حيث تستسلم نفيسة الى سلمان ويأخذها الى بيته . بينما ترفض بهية مغازلات حسنين ويضطر في النهاية الى طلب يدها من والدها . وقد تم التقابل بين الزوجين بالانتقال بينهما مرحلة بعد اخرى . وهو ما يعرف في السينما باسم المونتاج المتوازي .

كما اشارت الرواية الى ما نطلق عليه سينمائيا استخدام الصوت من خارج الكادر حينما اشارت الى الصوت المنبعث من راديو من الخارج . يغني «عادت ليالى الهنا» بينما كان حسنين يكتب خطابه الى بهية .

وفي الرواية لقطات تبدو سينمائية خالصة مثل اللقطة التالية التي تصف رجلين يحملان المرأة التي باعها الام ضمن قطع الاثاث التي كانت تبيعها : « كان الرجل الذي يحمل مؤخرة المرأة قصيرا ، فحملت المرأة في وضع مائل ، ورات (نفيسة) سطحها ينعكس عليه ركن سقف الصالة متارجحا بحركة الرجلين كأنما سرى بأوصال البيت زلزال » فهي لقطة ثرية بالقيم التصويرية والايحائية وكان من الجدير بالفيلم أن يحتفظ بها . ولكنه لم يفعل .

هذا وقد تميزت الرواية بالثراء في كمية الحوار . وهو أداة تعبير خارجية بالنسبة للشخصيات . وبقدر حرص الفيلم على الاحتفاظ به يقربه كثيرا من الامانة في تحويل مضمون الرواية . وان دأب نجيب محفوظ على كتابة حوارهِ بالعربية الفصحى الامر الذي لا يمكن الاحتفاظ به في الفيلم غير أنه لم يكن من الصعب الاحتفاظ بمضمونه ومغزاه بأجراء بعض

التعديلات الطفيفة التي تحوله الى اللهجة العامية الدارجة • ولا يخلو حوار نجيب محفوظ فى أجزاء كثيرة منه من خفة الظل •

### المشاكل الفنية :

أما عن المشاكل المتعلقة بأعداد رواية «بداية ونهاية» الى سيناريو سينمائى ، فهى جميعا - أو تكاد أن تكون - مشاكل نمطية • بمعنى انها ليست مشاكل خاصة بهذه الرواية وحدها ، بقدر ما هى عامة نجدها فى كل رواية تقريبا • ومن هذه الناحية ربما سننظر اليها باعتبارها ميزة فى الرواية لمن يعدها حيث لا يضاعف من صعوبة الأعداد وجود مشاكل خاصة ، ليست على مثال سابق • وهى ميزة بالفعل ولكنها ليست ميزة مطلقة • ذلك ان هذه المشاكل تأخذ طابعا خاصا فى كل رواية يختلف كثيرا أو قليلا عن مثيله فى رواية أخرى رغم الاتفاق فى النوع وهو ما تفرضه الأحداث ونوع الشخصيات وأسلوب المؤلف وبناء الرواية نفسه بوجه عام •

ونضرب على ذلك مثلا اتساع رقعة أحداث الرواية أكثر مما تحتمله الحدود الزمنية المعهودة لعرض الفيلم • ان مثل هذا الاشكال عام بالنسبة لكل رواية تتحول الى فيلم • ولكن على المعد أن يختار فى كل رواية من الروايات أى الأحداث التى يمكن الاستغناء عنها وكيف يستطيع ربط الأحداث الباقية ببعضها • وفى هذه الحالة تأخذ المشكلة طابعها الخاص والفريد تقريبا • وبالتالي فإن كل مشكلة من هذا النوع تتطلب دائما حولا مبتكرة وقدرات خاصة على الفهم والابداع فيمن يقدم على مثل هذا العمل

هذا ومما يجدر الإشارة اليه ان مجموع المشاكل الفنية التى تحويها «بداية ونهاية» من هذه الناحية يحوى كل ما يمكن من المشاكل المعروفة من هذا النوع تقريبا • وهى بذلك تقدم لنا نموذجا مثاليا للاحاطة بها ودراستها •

وأول هذه المشاكل وأكثرها وضوحا هو حجم الأحداث التى تحويها الرواية • وتعتبر «بداية ونهاية» أضخم روايات نجيب محفوظ حجما بعد الثلاثية ، حيث يصل عدد صفحاتها الى ٣٨٢ صفحة • وتستغرق الأحداث التى تحويها على شاشة العرض لو تم الاحتفاظ بها جميعا ، مالا يقل عن عشر ساعات • ومعنى ذلك انه كان على معدّها أن يركز أحداثها فيما لا يزيد - تقريبا - عن خمس حجمها فى الأصل • والمسألة ليست مجرد

تلخيص للرواية يمكن أن يقوم به أى طالب ثانوى . وانما المهم هو أن يحتفظ للرواية بجوهرها رغم ضغط أحداثها . والاهم من ذلك أن ما يختاره منها يمكن تحقيقه بالصورة السينمائية . الى جانب الاحتفاظ بالتسلسل المنطقى للأحداث بحيث يصبح العمل فى النهاية كما نراه على الشاشة متكاملًا فى حد ذاته .

**والمشكلة التالية فى الاهمية والوضوح ان ما يجرى داخل شخصيات «بداية ونهاية» لا يقل حجما عما يجرى منها ظاهرا للعيان فى أحداث مرئية .** ولا يترك نجيب محفوظ فرصة للنفاد الى ما يدور فى ذهن شخصياته الا ويستغلها الى أقصى حد بالوصف الموضوعى لها ، أو باستخدام التعبير الذاتى للشخصية بالنولوج . ويتنوع هذا العالم الداخلى بين صراعات نفسية أو ذكريات للأيام الماضية أو أحلام يقظة . وينتج هذا العالم الخفى بتنوعاته المختلفة عن التناقض بين الواقع النفسى والواقع المادى . ولما كان هذا التناقض أكثر حدة بالنسبة للشخصيتين الرئيسيتين حسنين (بسبب أنانيته وطموحه الطبقي) ونفيسة (بسبب سقوطها) ، فإن العالم الباطن لكل منهما لا يقل أهمية أو حجما عن عالمهما الظاهر . وليس من سبيل للفيلم الى إبراز هذا العالم بقدر ما هو ميسر للرواية عن طريق اللغة المكتوبة التى تعبر مباشرة عن هذا العالم بالفاظها . أما الفيلم فلا يجد فيها ما يصوره .

ولنأخذ المثل التالى لوصف نجيب محفوظ لحالة نفيسة الداخلية عقب سماعها نبأ زواج سلمان من غيرها ، كنموذج لظهور هذا النوع من الصعوبات .

« وعاودتها ذكرى مخاوف قديمة كانت تنتابها من حين لآخر فى ساعات انفرادها ، مخاوف غامضة أحيانا كقلق ينشب أظافره فى صدرها أو واضحة أحيانا أخرى تتبدى فى صورة بشعة يقشعر لها البدن ، وخالت فى ذهولها لحظة ان ما بها ليس الا حالة مرعبة من هذه الحالات ، ولكن لم تكن الا لحظة واحدة ثم عاودها هذا التصور الثقيل الرهيب بأنها تموت . لقد ذقت قساوة الدنيا مع أسرتها جميعا ، ولكنها لم تصدق أنها قاسية الى هذا الحد ، وعضت على شفيتها وهى لا تدري كيف تقاوم هذا الانحلال والتهدم ، السارين فى روحها وجسدها . ماهى بخيبة الحب هى خيبة الحياة كلها ، ولكن يجب أن تتمالك نفسها ، وعسى أن تدعوها الضيفة الى الحديث لأية مناسبة فلا يصح أن ترتعش نبرات صوتها ، أو تختنق من شدة التأثر (١) » .

(١) بداية ونهاية ص ١٢٥ .



هذا الاقتباس رغم طوله الواضح لا يحوى صورة واحدة يمكن أن تلتقطها الكاميرا غير حركة بسيطة قامت بها « وعضت على شفتيها » ولا توازى هذه الحركة اطلاقا ما يجتاح نفيسة من آلام نفسية مبرحة على النحو الوارد فى هذا النص .

ولا يمكن اغفال الاهمية التعبيرية لمنطق تسلسل الاحداث كما يصفها الروائى . وعلى الاخص لكاتب مثل نجيب محفوظ حيث يلعب المعمار الفنى لرواياته دورا أساسيا فى التعبير عن أفكاره . ان كل حادثة فى الرواية مثلها مثل الخط فى اللوحة والميلودية أو اللحن فى المؤلفات الموسيقية . وكما أن قيمة الخط أو النقطة أو اللون فى اللوحة لا يحددها الخط وحده أو النقطة أو اللون فى حد ذاته ، وانما يشترك فى تحديدها كذلك الخطوط والنقط والالوان المصاحبة فى اللوحة وعلاقاتها المكانية ببعضها ، وكما ان قيمة اللحن فى المؤلفات الموسيقية لا يحددها مدى عذوبته الذاتية وحدها وانما يشارك فى تحديدها كذلك الاالحان الفرعية المصاحبة وعلاقته بها على صفحة الزمن وعلاقته بمسأ يسبقه وما يليه أيضا . كذلك لا تستمد الحادثة فى الرواية قيمتها من ذاتها فقط وانما يسهم فى تحديدها موقعها على خريطة الرواية بالنسبة لغيرها من أحداث سابقة وأخرى لاحقة والطريقة التى يتم بها الربط بينها وبين هذه الاحداث . ومن هذه الناحية يمثل البناء المعمارى لرواية «بداية ونهاية» مشكلة أخرى بالنسبة لمن يعدها للسينما حيث يصبح من الصعب الاحتفاظ بنفس الابعاد التى يحددها البناء المعمارى لأحداث الرواية وقيمتها التعبيرية .

وقد سبق أن ذكرنا عند الكلام عن مميزات الرواية من وجهة النظر السينمائية ، أن من هذه الصور البنائية للرواية ما يعد من السمات السينمائية أصلا ويمكن الاحتفاظ به . وضررنا على ذلك مثلا التقابل بين مشاهد حسنين وبهية من ناحية ونفيسة وسلمان من ناحية أخرى . ولكن هل ينسحب هذا الحكم على بقية العناصر التى تكون البناء المعمارى للرواية ؟ وحتى ان كان هذا ممكنا فكيف يمكن الاحتفاظ به فى الفيلم حيث تفرض حدود عرضه الزمنية ضرورة الحذف مما يعرض هذا البناء للانهيأ ؟ .

ومن المشاكل الأخرى الأقل أهمية عن المشاكل الكبيرة الثلاث السابقة فى محاولة ترجمة «بداية ونهاية» الى فيلم كثرة الازمنة الضعيفة التى لا تتحرك فيها الأحداث الى الامام أو ان ما تحرزه من تقدم لا يكاد

يذكر رغم أهميتها في استكمال الصورة الدرامية لها . ونضرب مثلا عليها ما يذكره عن جهد حسين في الحصول على الوظيفة . وتبين حسين ان الوظيفة لم تكن منالا يسيرا ، فقد انصرفت ثلاثة أشهر وهو يتردد في هم ويأس ما بين فيلا أحمد بك يسرى ووزارتي المعارف والحربية (١) . ويحرص نجيب محفوظ على ذكر الايام أو الشهور التي مضت بين بعض الفصول وبعضها ويجمل ما تم خلالها على هذا النحو . ولا يمكن للفيلم ملاحقة الرواية في الاحتفاظ بمثل هذه الازمنة الضعيفة بحكم حدود عرضه الزمنية من ناحية وبحكم البناء الدرامي الذي يتطلب الاحكام من ناحية أخرى .

كما ان نمو الحدث في الرواية يسير على مهل في تناقل تفرضه دقة نجيب محفوظ وحرصه على ذكر التفاصيل حتى ان ذهاب حسين الى شقيقه حسن للحصول على ما يكفيه من نقود للسفر والمعيشة الى أن يقبض ماهيته لا ينسى نجيب محفوظ أن يذكر انه خاطب أمه فيما تراهى له قبل الذهاب اليه فوافقت وأطلعته على عنوان أخيه لأول مرة . وهذا النمو البطيء للحدث - الذي يكون أكثر وضوحا في الفيلم - رغم توافقه مع شخصية حسين ، لا يتفق وطبيعة الفيلم التي تقتضى السرعة في حركة الاحداث .

ومما يزيد من ببطء نمو الحدث في الرواية التطرق الى احداث فرعية واخبارية عن الأسرة تستغرق مثلا حوالى صفحتين ونصف من الفصل ٣٦ قبل أن ننتقل الى الحدث الاساسى الذى جاء من أجله حسن الى أسرته وهو اعلان أحيائه لفرح سلمان ودعوة شقيقه للعمل معه فى مقابل حضورهما مائدة العشاء . أو أن يدخل حسين مع حسن فى حوار حول الأسرة ثم عن خبرة حسنين بالنساء ، وذلك قبل الانتقال الى الموضوع الاساسى الذى جاء من أجله حسين الى حسن وهو طلب مبلغ من النقود ولوازم السفر . أو أن يقطع نجيب محفوظ سرد الحدث حين أن ينتهى من جولة اعتراضية داخل النفوس ، ثم يعود بعدها الى استكمالها . كما جرى مثلا عندما نجح حسين فى البكالوريا- وألقى على أسرته هذا السؤال « ماذا لديكم عن الخطوة التالية ؟ » فينقلنا نجيب محفوظ الى ما يدور فى باطن الام قبل أن يسرد علينا ما يجرى من أحداث ظاهرة ردا على هذا السؤال . وتفيد هذه الاستطرادات بتعميق فهمنا للشخصيات من الداخل كما تعمل الاحداث الفرعية والاحاديث الجانبية على تكوين البطانة اللازمة لتدعيم

---

(١) بداية ونهاية من ١٨٥ .

الحدث الاساسى . واذا كانت الاحداث الاساسية بمثابة العظام من الجسم فالاحداث الفرعية والتحليلات النفسية هي التى تكسوها باللحم والدم وتمنحها الحرارة . غير ان الحرص على نقلها الى الفيلم كفيل بالقضاء عليه . وهكذا نجد ان ما يمثل ميزة فى الرواية قد يتحول الى نقيسة قاتلة للفيلم .

ويلجأ نجيب محفوظ أحيانا الى ربط الخاص بالعام بطريقة مباشرة على لسان بعض شخصياته ممن نلتبس فيهم النزعة التأملية والفكر . ونضرب لذلك مثلا ما يدور فى ذهن حسين وهو فى طريقه الى طنطا « ان مصر تأكل بنيتها بلا رحمة . ومع هذا يقال عنا اننا شعب راض . هذا لعمرى منتهى البؤس . لولا الفقر لوصلت تعليمى . . . الجاه والحظ والمهن المحترمة فى بلدنا هذا وراثية . لست حاقدا ولكنى حزين ، حزين على نفسى وعلى الملايين . لست فردا ولكنى أمة مظلومة (١) » .

ومثل هذا التحليل الاجتماعى المباشر مما لا يتقبله الفيلم بسهولة .

### الاعداد السينمائية

واذا كانت هذه هي حدود «بداية ونهاية» سلبا وإيجابا من الناحية السينمائية . فكيف استطاع صانع الفيلم (كاتب السيناريو ثم مخرج الفيلم من بعده) التحرك داخل هذه الحدود ؟ كيف استطاع الافادة من مميزاتها ومعالجة مشاكلها - والا هم من ذلك - مع الاحتفاظ بجوهر الرواية ؟ .

وما نقرره - ابتداء - ان الفيلم قد استطاع أن يصل الى مستوى من النضج والامانة فى ترجمة الرواية بحيث يعتبر فريدا من نوعه أو يكاد فى السينما العربية . ولا ينافسه فى ذلك سوى عدد قليل جدا من الافلام لا يزيد بأى حال عن عدد أصابع اليد الواحدة . ويمكن اعتبار التحليل التالى كله تقريبا بمثابة البرهان على هذه الحقيقة الى جانب ما يحاوله أصلا من الكشف عن الطريقة التى تم بها تحقيق ذلك المستوى .

وحتى يحقق التحليل الغاية منه ارى ان يتضمن الجوانب التالية :

( ١ ) البناء المعماري للاحداث بين الفيلم والرواية . ويتضمن دراسة

(١) بداية ونهاية ص ١٩٩ .



مقارنة لتسلسل الاحداث بين الفيلم والرواية • والكشف عن  
مميزات البناء الجديد الذى أخذته الاحداث فى الفيلم •

(ب) دراسة مقارنة للشخصيات بين الفيلم والرواية •

(ج) المميزات الفنية للفيلم فى صورته النهائية على الشاشة • والى اى حد  
ساهمت العوامل السينمائية المختلفة للفيلم على ابراز مضمون  
الرواية والحفاظ على مغزاها •

### ( ١ ) البناء العمارى للأحداث بين الفيلم والرواية

#### نقطة البداية

يبدأ الفيلم من نقطة تالية من الاحداث على النقطة التى تبدأ بها  
الرواية • وهذه هى احدى القواعد العامة التى يجب مراعاتها فى كل فيلم  
تقريباً يؤخذ عن رواية • ذلك ان البناء الدرامى للفيلم لا يسمح بما تسمح  
به الرواية من تمهيد ويقتضى الدخول فى الاحداث الاساسية مباشرة •  
والاحداث الاساسية لرواية «بداية ونهاية» تدور حول أزمة الاسرة بعد  
موت عائلها • ولذلك يرفع الفيلم الفصول الخمسة الاولى تماماً ، وهى  
الفصول الخاصة بموت الاب وجنازته •

واذا كان الفصل السادس يكشف عن حزم الام فى مواجهة المشكلة  
من خلال مكاشفة ابنائها بالموقف وصرامتها فى توجيه كل منهم لما يجب  
أن يفعله حتى يستطيعون العيش ، فإن كل المشاهد الخاصة بالام تقريباً  
تؤكد هذا المعنى ، ولهذا فقد رفع الفيلم هذا الفصل أيضاً وان حافظ على  
معناه فى سياقه العام •

أما الفصل السابع الذى يصف جهود الام فى الحصول على المعاش  
فقد خصه الفيلم فى جملة على لسان الام وهى تشكى حالها لجارهم فريد  
أفندى الذى تلتقى به فى بير السلم عند عودتها من الخارج •

كما ان المضمون العام لما يحويه الفصلان الثامن عن تدمير حسنين  
بالوضع والتاسع عن مزاعم حسنين بين زملائه فى المدرسة عن ميراث  
والده يصل اليها ضمن ما يجرى بين حسنين وحسين من حوار فى المشهد  
الثالث مباشرة بعد عودة حسنين من المدرسة •

وكان صعود حسين - فى المشهد الثانى مباشرة من الفيلم الى أعلى بدون وعى نحو شقتهم السابقة ثم ينتبه فيعود هابطا الى البدرود معلنا عن تدمره بهذا الانتقال لاخته بعد ذلك ، بديلا كافيا عن الفصل العاشر فى الرواية بأكمله الذى يصف لنا انتقال الاسرة من الشقة العليا الى أخرى أرخص بالبدرود فى نفس البيت .

وهكذا نرى ان الفيلم يبدأ بالفعل بعد انتقال الاسرة الى البدرود أى بعد الفصل العاشر من الرواية . وان استوعب أهم ماتضمنته الفصول الخمسة الاخيرة منها (من ٦ : ١٠) خلال مشاهدته الاولى . كما يبدأ الفيلم وحسين فى السنة النهائية للشهادة الثانوية بينما تبدأ الرواية وهو فى السنة السابقة عليها .

### تكثيف الاحداث (بالخلف)

لعل مشكلة حجم الرواية الطويلة والتفكير فى الطريقة التى يتم بها استيعاب أحداثها فى الحدود الزمنية المطلوبة للفيلم هى أول ما يشغل بال كاتب السيناريو . وأول ما يخطر على ذهنه حلا لهذا الاشكال هو البحث عن الفصول والاحداث التى يمكن التخلي عنها من الرواية . وقد أمكن لكاتب سيناريو بداية ونهاية ان يتخلص بجرأة من عدد لا بأس به من فصول كاملة من الرواية . ولكن من المهم ان تتم هذه العملية دون أن تترك الفصول المحذوفة فجوات بين الاحداث يشعر بها المشاهد . والاهم من ذلك هو الحفاظ على مضمون الرواية وعدم تشويهه .

ومن الفصول التى تم حذفها من «بداية ونهاية» فيما عدا ما سبق ذكره الفصل (١٩) الذى يصف لنا ذهاب نفيسة الى بيت عروس خياطة ثيابها وكانت المرة الاولى التى تدخل فيها نفيسة بيتا غريبا . ولم تترك الرواية هذه الفرصة لتحليل مشاعرها الاليمة بهذه التجربة أما الفيلم فقد اكتفى بإبراز صدمتها الاليمة عند أول احترافها للخياطة .

وقد جاءت فكرة احترافها الخياطة فى الفيلم على لسان صاحبة البيت التى كانت نفيسة تقوم لها بهذه الخدمة مجانا من باب الهواية فاقترحت عليها أن تأخذ أجرا فى مقابلها . ووافقت الام . وأبدت السيدة اقتراحها بمناولة نفيسة عربون أول عملية مما أثار مشاعرها بالالم . تلك المشاعر التى تصفها لنا الرواية فى الفصل ١٣ . وان جاءت فكرة احتراف نفيسة للخياطة فى الرواية قبل ذلك ، على لسان الام بصيغة الامر عندما جمعت أبناءها لمواجهة الموقف عقب موت الأب . وهكذا نجد ان الفكرة التى تاتى

على لسان الام في فصل (٦) ثم نرى بعض آثارها في فصل (١٣) ثم  
تنميتها الرواية في الفصل (١٩) بتوسيع نطاق عمل نفيسة خارج البيت،  
تتركز في مشهد واحد من الفيلم وكان فيه الكفاية بما يملكه من امكانيات  
التعبير السينمائية التي لا تملكها الرواية لتكثيف التجربة وإبراز مشاعر  
نفيسة بالآلم بسبب اضطرارها الى قبول احتراف الحياطة .

وحذف الفيلم الفصل ٣٢ الخاص بقدم صاحبة البيت بثياب عروس  
سلمان الى نفيسة وعن طريق هذه الحادثة تعلم نفيسة بخيانة سلمان لها .  
كما حذف الفصل ٣٥ الذي يتعلق بهذا الفصل وفيه تذهب نفيسة الى  
العروس وتسخر من عريسها سلمان مما يؤدي الى الاشتباك بينهما . أما  
عن خبر خيانة سلمان لها بزواجه من غيرها ، وهو مالا يمكن للفيلم التخلي  
عنه فقد جاء على لسان حسن عفوا عندما زار الأسرة ليعلن لهم عن قيامه  
باحياء حفل زواج سلمان ويقتسم مع أمه الجنيه الذي قبضه عربونا ، كما  
يدعو شقيقه للعمل معه في التخت حتى تتاح لهما حضور وليمة العشاء .  
وهي المعلومات التي تضمنها الفصل ٣٦ من الرواية وتكشف عن عواطف  
حسن الاسرية ولكن الفيلم أفاد منها فوق ذلك بحذف فصلين من الرواية .  
وهكذا يحقق الفيلم بمشهد واحد أكثر من هدف يتوزع تحقيقها في  
الرواية على أكثر من فصل .

وينقلنا الفيلم مباشرة بعد حصول حسين على مصاريق السفر من  
أخيه حسن الى مكتب سكرتير المدرسة التي التحق حسين للعمل بها في  
طنطا . وأسقط بذلك الفصول الثلاثة الموجودة في الرواية بين الحادثتين .  
وهي : الفصل ٤٧ عن توديع الأسرة لحسين قبل مسافره ومشاركة أسرة  
فريد أفندي لهم في هذا التوديع . والفصل ٤٨ عن حسين في القطار  
وما يدور في ذهنه عن مأساته ومأساة أسرته . والفصل ٤٩ عن وصول  
حسين الى أحد فنادق طنطا وما يدور في ذهنه عن أفراد الأسرة واحدا  
بعد آخر والتفكير في مستقبله . ويحقق الفيلم بإسقاطه لهذه الفصول  
الثلاثة مزيدا من الحيوية في حركة الاحداث فضلا عن اختصار زمن  
الاحداث بما يتفق وزمن العرض .

كما حذفت الفصول الثلاثة المتوالية ٥٣ ، ٥٤ ، ٥٥ وهي الخاصة  
بذهاب الأم الى حسين في طنطا على أثر خطابه الأخير الذي يعتذر فيه عن  
إرسال المبلغ لأصابعه بمرض . وقد حدثت الأم بأن في الامر شيء وهو  
ما تأكدت منه بزيارتها لأسرة الباشكاتب حسان ، وعادت الأم الى ابنها  
تأمرة بترك شقيقته فورا الى أحد الفنادق . وفي المساء بعد أن يودع حسين



أمه على المحطة يؤيبه حسان على عدم مفاتها في أمر زواجه ، وكان حسان يريد أن يزوجه بابنته كما نعلم . وقد اكتفى الفيلم بالكشف عن محاولات حسان بالضغط على حسين واغرائه بالزواج منها وتهرب حسين من هذا الارتباط بلباقة . وان كلفته كثيرا من الاحراج . ورغم ان خطاب حسين الذي يحمل اعتذاره قد وصل الى الاسرة في الفيلم وقد كشف لنا الفيلم عن أثره السيء عليهم ، الا ان المشاهد لم يشعر بضرورة ذهاب الام الى حسين بسبب هذا الاعتذار .

وكما سبق أن نقلنا الفيلم بعد حصول حسين على النقود اللازمة لسفره الى مشهد استلامه العمل مباشرة كذلك ينقلنا الى مشهد قدوم حسين بمسلبس الكلية الحربية مباشرة عقب حصوله من أخيه على المصاريف المطلوبة للالتحاق بالكلية . وأسقط بذلك الاحداث الفاصلة بينهما للفصل ٦١ عن قبول حسين بالكلية بعد مشقة وتوديع الاهل وأسرة فريد أفندي كذلك والفصل ٦٢ عن حياة حسين في الايام الاولى بالكلية . وحقق بهذا الحذف نفس الأغراض السابقة اختصارا للوقت وسرعة حركة الاحداث .

واذا كان حسين يطلب يد بهية في الفصل (٨٠) بعد أن فسخ أخوه حسين خطوبته بها ، وفي الفصل (٨١) يخبر أسرته بمسا فعل ، وفي الفصل (٨٣) يعود الى أسرة فريد أفندي ليعلن قرارهم في طلبه قبل عودته الى طنطا ، فقد اكتفى الفيلم بالفصل الاول منها وأسقط أحداث الفصلين الآخرين . تاركا للمشاهد استنتاج ما سيتم بعد ذلك بخصوص طلب حسين ليد بهية . كما كان هناك من الاحداث في نهاية الفيلم ما هو أكثر أهمية من التوقف عند هذا الحدث ومتابعة تطوراتها ومن ثم كان لا بد من اغفال الفصلين المذكورين .

ومن الفصول المتفرقة التي تم حذفها أيضا برمتها الفصل (٧٠) الذي يذهب فيه حسين الى أحمد بك يسرى ليتوسط في نقل أخيه الى القاهرة لكنه يفاجأ به مع أسرته فيخجل من فتح هذا الموضوع ويدعى أنها مجرد زيارة لتقديم الشكر على أفضال أحمد بك السابقة وينتهر الفرصة ليزعم بأن أمه كسبت قضية حصلت بها على ميراثها الضائع . وأهمية هذا الفصل انه يؤكد لنا تطلع حسين لركوب طبقة أعلى بركوب ابنة يسرى بك ، وميله الى ادعاء ثراء أسرته وقدرته على خلق الاكاذيب الخاصة بذلك . ولم يغفل الفيلم ابراز هذه الجوانب من شخصية حسين في مشاهد أخرى .

ومن الفصول المحذوفة الفصل ( ٧٣ ) الذى يذهب فيه حسنين الى أخيه حسين فى طنطا يشكو له وضع شقيقهما حسن المشين لأسرتهم وبعثه على أن يعاونه فى الضغط على حسن لتغيير مجرى حياته بعد أن فشل هو وحده فى اقناع حسن بذلك . لكن حسنين لا يوافق فى رأى . والفصل ( ٨٥ ) الذى يذهب فيه حسنين الى بيت أحمد بك يسرى ليؤنبه على التعريض به وبأسرته بسبب طلبه ليد كريمته ولكنه يفاجأ بوجود كريمته أحمد بك يسرى التى تخبره أن والدها مريض . ويهيم حسنين بتفريغ ثورته عليها لكنها لا تتيح له فرصة وتتركه فيعود خائبا . والفصل ( ٨٧ ) الذى يستدعى فيه حسنين أحد أصدقائه من الأطباء لمعالجة جرح أخيه حسن الذى لجأ اليهم هاربا من أعدائه ومن الشرطة وكان الطبيب يلح على تبليغ الشرطة بالحادث لخطورة الجرح لكن حسنين يقنعه بعدم التبليغ مدعيا أن الإصابة بسبب خلاف عائلى ولا داعى للتبليغ تجنباً للفضائح .

ومن الواضح ان هذه الأحداث الخاصة بالفصول الثلاثة المذكورة أخيرا ضعيفة الصلة نسبيا بما سبقها من أحداث فهي لا تأتى بالضرورة عنها بحيث لا يمكن اغفالها . كما لا يترتب على حدوثها نتائج تالية لها أهميتها . وهى وان كانت تبدأ بفكرة فعل ، تنتهى بالسلب لهذه الفكرة . فحسين لا يذهب مع أخيه لرد حسن عن حياته التى اختارها لنفسه . وحسين لا يلتقى بأحمد بك يسرى كما كان يريد ، والدكتور لا يبلغ الشرطة . وبالتالى كان من السهل على الفيلم إسقاطها .

ومن الملاحظ من هذا الاستعراض السابق للفصول المحذوفة ان منها ما يقتضى الحذف البسيط الذى يتم فيه إسقاط الفصل . مثل هذه الفصول الثلاثة المذكورة توا ، ومثل الفصول الخمسة الأولى من الرواية . وفى هذه الحالة لا يخلف الحذف وراءه الترا يفرض معالجته . ومن الفصول المحذوفة ما يقتضى الاحتفاظ ببعض ما جاء فيها من معلومات ويتم استيعابها فى مشاهد أخرى كما تم بالنسبة للفصول الخمسة الأولى من ( ١٠/٦ ) التى استوعبها الفيلم ضمن أحداث مشاهد الأولى دون حاجة الى أن يخصها بمشاهد مستقلة .

### تكثيف الأحداث ( عمليات أخرى ) :

ان عملية الحذف هي أظهر العمليات التي يجريها الكاتب للسيناريو  
المأخوذ عن رواية . ولعل ما تقتضيه هذه العملية من اجراءات فنية هي  
أبسط العمليات الابداعية . وان كان هذا ليس بصفة دائمة .

والحذف وحده لا يكفي لحل اشكال حجم الرواية الذي لا يتفق  
والمساحة الزمنية المحدودة لعرض الفيلم - كما لا يتفق والشروط الفنية  
للفيلم من الناحية الدرامية التي تقتضى المزيد من الاحكام لحبكة الأحداث .  
ولهذا نجد الى جانب الحذف المباشر الواضح عمليات أخرى أكثر تعقيدا  
وان كانت وثيقة الصلة به ، ومنها : ضغط أحداث الفصل الواحد والدمج  
بين أحداث فصلين أو أكثر ، والتقديم والتأخير بين الأحداث وبعضها  
وابدال الحدث بحدث آخر مختلف يحل محله ويخدم أغراضا أخرى . .  
ولا يخفى على القارئ ما بين هذه العمليات من تداخل وان فرضت علينا  
طبيعة الرواية التحليلية الفصل بينها للكشف عن مختلف العمليات  
الابداعية الدقيقة التي يتطلبها اعداد الفيلم عن رواية .

وأكثر هذه العمليات وضوحا في سيناريو « بداية ونهاية » بعد  
الحذف ، هي عملية دمج أحداث فصلين أو أكثر معا في مشهد واحد .  
ونضرب مثلا عليها : دمج فصل ( ١٥ ) و ( ١٧ ) . فاذا كان حسنين وحسين  
يصعدان الى شقة فريد أفندى للتدريس لابنه في أولهما ويلمح حسنين  
بهية . وفي الفصل الآخر يتجزأ على الضغط على يد بهية وهو يتناول منها  
صينية الشاي . فقد تم لحسنين ما أراد من أول مشهد لهما بشقة فريد  
أفندى لبداية عملهما بالتدريس لابنه .

وفي الرواية يتم عمل حسن مع علي صبرى بعد ثلاث لقاءات بينهما  
تتوزع على ثلاثة فصول . يتم في أولها ( ١١ ) تعريفنا بعلي صبرى وعلاقة  
حسن به ، وفي الثاني ( ٣١ ) يدعو علي صبرى للعمل معه في الأفراح ويلمح  
له بالتجارة في المخدرات على أن يستكمل الحديث معه في بيته ، وفي الثالث  
( ٣٧ ) يكشف له علي صبرى عن مشروعه الجديد لإدارة قهوة في النهار  
وبار بالليل وبيع المخدرات . أما في الفيلم فيتم تعريفنا بعلي صبرى  
ومشروعه دفعة واحدة في مشهد واحد يضم كل المعلومات الضرورية  
التي تضمنتها هذه الفصول الثلاثة المذكورة معا .

كما تم ادماج الفصلين ( ٤٢ ) الخاص بزيارة حسن لأسرته يحمل لهم  
هدية من اللحم والسمن ، و ( ٤٣ ) عن علاقة الاسرة بالوضع السياسى  
وما يدور بينهم من حوار عنه . وان تم ضغط محتوى الفصل الثانى منهما:



واستبدال وضعه مع الأول فأصبح سابقا عليه حيث يبدأ المشهد (٣٩) داخل الشقة بالحديث بين حسنين وحسين حول الوضع السياسى وتتدخل الأم ثم يقبل حسن عليهم بالهدية .

وفى الرواية يذهب حسنين الى السينما مرتين فى المرة الأولى الفصل (٦٤) يذهب مع بهية ويراه بعض زملائه . وفى المرة الثانية الفصل (٦٧) يذهب وحده ويلمح أسرة أحمد بك يسرى فيسرع بتحييتهم ثم يحلم بزواجه من ابنة أحمد بك يسرى . وأدمج الفيلم محتوى الفصلين معا بعد أن رفع عن الفصل الثانى منهما حلم يقظته بالزواج من ابنة يسرى بك . وأضاف الى ما تم فى الفصل الأول سخرية زملائه به . فهو يصل الى السينما مع بهية ويأتى خلفه أصدقاؤه ويبدءون بسخريتهم فيقوم بعيدا عنهم . ويلمح أحمد بك مع ابنته فيذهب اليهما ويحييهما ويعود الى بهية باعتزاز .

**ومن الأمثلة على تقديم أو تأخير الأحداث بالنسبة لبعضها**  
فى السيناريو عما هى عليه فى الرواية تقديم زيارة حسنين لأحمد بك يسرى ( فى الفصل ٥٩ ) يطلب منه التوسط لإحاقه بالكلية الحربية على زيارته لأخيه حسن ( فى الفصل ٥٨ ) يطلب منه توفير المبلغ اللازم لمصاريف الكلية .

**كما تمت عمليات ضغط للأحداث ودمج فيما بينها وتأخير بعضها على الآخر كل ذلك معا بين أحداث الفصل (٢٥) والفصل (٢٩) . فى الأول**  
يفاتح فريد أفندى أم حسنين برغبة ابنها فى الزواج من ابنته ويحثها على الموافقة وتتجه الأم بعد خروج فريد أفندى الى حسنين تؤنبه . وفى الثانى تخبر الأم أبناءها بالهدية التى ينوى فريد أفندى ارسالها اليهم بمناسبة العيد ويدور بينهم حوار طويل حول قبول هذه الهدية أو رفضها . يضم الفيلم أحداث الفصلين معا حيث يهبط فريد أفندى على الأسرة فى العيد بالهدية ويفانح الأم بالموضوع ثم يأتى الحوار حول قبول الهدية أو رفضها بعد وصولها بالفعل وليس قبلها كما فى الرواية . وذلك بعد ضغط هذا الحوار فى حدود تقل كثيرا عن حدوده فى الرواية .

**ومن أحداث الرواية ما تم استبدالها بأحداث أخرى جديدة تحقق نفس الغاية من الأحداث السابقة فى حدود زمنية أقل . ومنها استبدال اللقاء بين سلمان ونفيسة فى الفصل (٣٠) حيث يأخذها الى طرقات مظلمة ، بتدبير لقاء بينهما داخل دكان البقالة خلف صناديق البضائع . ونخرج بنفس النتيجة التى تخرج بها تقريبا من الفصل المذكور عن قلق نفيسة على الزواج ومراوغة سلمان لها .**

أما الوليمة التي أعدها فريد أفندى لأسرة حسنين بمناسبة تخرجه وقدمها الفيلم في مشهد جديد غير موجود في الرواية ، فقد حلت محل الفصلين اللذين يكشفان عن بداية تحول مشاعر حسنين عن بهية وهما الفصل (٦٦) الذي يرفض فيه حسنين طلب بهية بالذهاب معه إلى السينما والفصل (٧٣) عند ما تشير إليه بهية بأن الوقت قد حان لزواجهما بعد أن تخرج من الكلية فيرد عليها بتأجيل الزواج لحين ترقيته إلى ملازم أول . فقد عبر مشهد الوليمة عن هذا التحول وبصورة أكثر درامية بتغيب حسنين عن حضورها مع عدم الاعتذار عن تغيبه . كما أفاد هذا المشهد فوق ذلك بالإعلان عن نقل حسن من طنطا إلى القاهرة حيث يرى فريد أفندى منعا للإخراج بسبب تغيب حسنين أن يقدم الوليمة بمناسبة هذا النقل .

#### إضافات جديدة :

رغم أن كاتب السيناريو يحاول أن يعد من اتساع أحداث الرواية بما يتفق والحدود الزمنية للفيلم ، ويبدل في تحقيق ذلك من الجهد في عمليات فنية مختلفة على نحو ما سبق أن بيناه ، إلا أنه غالبا ما يلجأ إلى إضافة أحداث جديدة من عنده ، وتكون بدلا مباشرا عن أحداث معينة في الرواية كما سبق الإشارة إليه ، أو تقوم بداتها كإضافة إبداعية أصيلة لم توجد من قبل في الرواية ، ولو في حدود الإشارة . وطبيعي أن يراعى في هذه الأحداث وفرة القيم الدرامية والسينمائية عموما . والأهم من ذلك أن تلتحم بالأحداث الأخرى المأخوذة عن الرواية بحيث لا تبدو مقحمة عليها .

وفي « بداية ونهاية » أضاف كاتب السيناريو عددا كبيرا من هذه الأحداث التي دلت بالفعل على عمق فهمه للرواية من ناحية وقدرته الإبداعية من ناحية أخرى . وإذا ما تركنا الأحداث الصغيرة منها ، التي يمكن اعتبارها من قبيل توجيه حركة الممثلين مثل حركة التأفف التي يبديها حسنين من الرجل الذي يعزبه في أول مشاهد الفيلم وهو في طريق عودته من المدرسة إلى البيت ، وقد امتلأ السيناريو بأمثلة عديدة منها ، أقول إذا ما تركنا هذه الأحداث الصغيرة رغم أهميتها التعبيرية ، نجد عددا آخر لا بأس به من الأحداث الأكثر أهمية . وهي الأحداث التي يعمل كاتب السيناريو على تنميتها والإفادة منها في الكشف عن أكثر من بعد من أبعاد القصة .

ونضرب مثلا على هذا النوع من الأحداث الجديدة تمرد حسنين على

تناول غذائه من العدس الذى لا يتوفر غيره فى البيت • لقد أضاف كاتب السيناريو هذه الحادثة التى لا وجود لها فى الأصل • وتكشف لنا هذه الحادثة عن البعد الأساسى لشخصية حسنين من البداية فى الدقائق الخمس الأولى من الفيلم • ولننظر الآن كيف أمكن لكاتب السيناريو تنمية هذه الحادثة والافادة منها دراميا •

ان نفيسة - ارضاء لشقيقتها - تذهب لشراء طعام آخر له من البقال • ويسمح لنا ذهابها الى البقال بالكشف عن بدايات العلاقة السرية بينها وبين سلمان ابن البقال وصبيه الذى يوجه لها بعض عبارات الغزل من خلال حديثه مع الزبائن ثم يتوجه اليها يسألها طلباتها فترد عليه :

نفيسة : بس أنا مامعيشش فلوس النهارده ؟

سلمان : وماله .. الناس لمعضيها والا ايه ؟

نفيسة : ايه •

سلمان : قولى عايزة ايه قبل الراجل ما ياخذ باله •

تلتقى نفيسة بأمها وهى فى طريق عودتها - وكانت الأم مع فريد أفندى فى بير السلم تشكى له حالها - وتسألها الأم عما تحمله

نفيسة : دى جبنة وحلاوة عشان حسنين •

الأم : امشى رجعيهم .. الموجود فى البيت يتاكل .. احنا النهارده فى عرض مليم •

ويتأكد لنا من ذلك شدة حاجتهم من ناحية وحزم الأم فى مواجهة الأمور من ناحية أخرى •

وهى المرة الأولى التى نرى فيها الأم وكانت عائدة من الخارج بعد أن أضناها السبعى وراء اجراءات صرف المعاش • وبذلك تفيد هذه الحادثة فى الكشف عن أهم أبعاد شخصية الأم من أول بداية ظهورها •

كما ان حركة خروج نفيسة وعودتها سمحت لنا بالانتقال السلس للحدث الجانبي الذى يتمثل فيما يدور بين الأم وفريد أفندى من حديث • ويفيدنا هذا الحديث فى الكشف عن صعوبة حصول الأسرة على معاش عائلها المتوفى • كما يقدم لنا شخصية جارهم الطيب فريد أفندى الذى يبدأ فى هذا المشهد بتقديم النصيحة تمهيدا لدوره الانسانى فى مساعدة الأسرة فيما بعد •



وكان من الممكن أن تتوقف تنمية الحدث عند هذا الحد لكنه يستمر بعد ذلك ، حيث تستطيع نفيسة التسلل الى داخل الشقة بالجبهة والحلاوة وتناولهما لحسنين سرا . ولكن حسنين طماع لا يسلم بالواقع ذلك انه رغم تأنيب أمه العنيف له : « الى مش عاجبه أكلنا يتفضل يأكل على مزاجه من جيبه » نجده يسأل أخته بعد أن يلقي نظرة على الجبهة والحلاوة:

حسنين : فين البسطرمة ؟

نفيسة : لسه عاوز بسطرمة بعد الى سمعته .

وهكذا تتكشف لنا أنباء أخرى من شخصية حسنين . كما تتكشف لنا علاقة أخرى شبه سرية ، أو خاصة بين حسنين وأخته ، تلك العلاقة التي ينميها كاتب السيناريو فيما بعد في شكل هبات مالية تمنحها نفيسة لحسنين في السر .

وتمثل هذه الهبات المالية التي تمنحها نفيسة لحسنين سرا اضافة جديدة أخرى لم تكن موجودة في الأصل . تتكرر عدة مرات في الفيلم وتخلق في كل مرة تقابلات موحية على غرار ما وضعه نجيب محفوظ من تقابلات بين أحداث الرواية . وعن هذه التقابلات وحدها يتفجر من المعاني أكثر مما تقوله الصورة وحدها حيث يقرأ المشاهد من خلالها ما بين السطور ، ان صبح التعبير .

ان نفيسة تعود الى بيتها جريحة النفس بعد أن استسلمت لعامل ورشة اصلاح السيارات وفي يدها نصف ريال القاء اليها العامل ثمنا لمضاجعتها وكان حسنين يهبط من أعلى لعله كان في إحدى محاولاته الفاشلة للحصول على قبلة من بهية دون جدوى . ويلتقيان عند باب شقتهم .

حسنين : كنتي فين لدوقت ؟

نفيسة : في الشغل .

حسنين : تملي شغل شغل . . وماحدثش شايف منك حاجة .

وتمد اليه نفيسة يدها بالنصف ريال . فيضعه في جيبه ويدخلان . كانت هذه هي المرة الأولى التي تمنحه فيها هباتها . وفي كل مرة تالية كان حسنين يمد يده ليأخذ منها نصف ريال ، كان هذا الموقف وحده كافيا لاسترجاع خبرتنا الأولى بأول نصف ريال أخذه منها ، وتصور ما يجري لها خارج البيت دون أن تراه . خاصة واذا ارتفع المبلغ الى

ريال كامل • أو عندما يحاول حسنين الضغط عليها للحصول على مبلغ أكبر • وهذا هو ما نعتى به أحد صور التعبيرات الایحائية حيث نستنتج ما خلف الصورة •

وقد أفادتنا هذه الاضافة الجديدة فى تعميق أحد المعانى الواردة فى النص نفسه عندما أصر حسنين على الالتحاق بالكلية الحربية بعد نجاحه فى التوجيهية واعتضت الأم لعدم القدرة على مصاريفها فاندفعت نفيسة بحماس تعدهم بأن تبذل أقصى جهدها لمساعدته • ونفهم من وعدها أكثر مما يفهمه المحيطون بها • وبصورة أقوى مما هى عليه فى الكتاب نفسه بفعل هذه الاضافة الجديدة فى سيناريو الفيلم التى جعلت من حسنين أحد أطراف عالم نفيسة السرى •

واذا علمنا ان حسنين هو الذى يقتل نفيسة فى النهاية عندما يفاجأ باحترافها للدعارة ، فان صورته وهو يأخذ منها أنصاف الريال ويلج عليها فى المزيد هى أوضح الصور التى تقفز الى ذهن المتفرج طوال الطريق الذى يقود فيه حسنين أخته الى الموت • وتتسع بذلك الشاشة التى تعرض أحداث الفيلم لتضم من المفاهيم أكثر مما تتسع له حدودها المكانية ، ونرى من الصور أكثر مما هو معروض عليها •

ومن الأحداث التى أضافها السيناريو أيضا حرص الأم على توفير غاز لمبة الاضاءة • فهى تأمر نفيسة بالتوقف عن الحياطة واطفاء اللبة لتوفير الغاز • ثم تدخل الى حجرة حسنين وحسين تأمرهما بالتوقف عن المذاكرة واطفاء اللبة الخاصة بهما لنفس السبب • وعندما يعترض حسين باقتراب موعد الامتحان تقترح عليه أن يقوم من الصباح الباكر ليستكمل ما يريد من مذاكرة ويجدها حسنين فرصة للنوم أما حسنين فيضطر الى الخروج لاستكمال مذاكرته على نور مصباح الشارع • ويعود حسن فى الفجر فيجد شقيقه تحت عمود النور يواصل مذاكرته فيخلع كوفيته ويضعها على صدر أخيه لتحمية من البرد وهو يشجعه على جلده •

حسن : معلىش يا حسين •• استحمل •• التعليم ما فيش أحسن منه عشان تبني مستقبلك لازم تتعب وتشقى •

وينظر اليه حسين نظرة ذات معنى فيواصل حسن

حسن : لو كان الله يرحمه قرص على وخلص أكمل تعليمى ما كانش ده بقى حالى •

وهكذا نجد ان اضافة هذه الحادثة الجديدة التى تتمثل فى أمر الأم باطفاء الللمبة لتوفير الغاز ، وما ترتب عليها من أحداث ، قد أفادتنا فى الكشف عن : جانب آخر من جوانب سوء وضع الأسرة ، جلد حسين واصراراه على مواصلة المذاكرة مما يكشف عن شعوره الناضج بالمسئولية ، عواطف حسن الأسرية نحو أخيه ، ثم اتخذها كاتب السيناريو فرصة ليخبرنا بسبب فشل حياته الدراسية • وان كنت أرى من جانبى ان هذه الجملة الاخبارية الأخيرة – وما تلاها أيضا – لم يكن لها ضرورة • وكان يكفى نظرة حسين بالأسف والعطف نحو أخيه حسن • ونترك للمشاهد تخمين سبب وضعه • ولا يهم أن يصل الى هذا السبب المذكور بالضبط ذلك انه ليس فى الواقع السبب الوحيد أو السبب الأهم •

وتزيد قيمة هذه الحادثة – التى تكشف عن عدم القدرة على توفير النور بالللمبة الغاز – حينما نرى انبهار حسنين بالنجفة الموجودة فى قصر أحمد بك يسرى عندما يذهب اليه لأول مرة مع أخيه حسين للتوسط له فى البحث عن وظيفة • حيث تخلق هذه الحادثة تبرير هذا الانبهار • بل وتمنح هذا الانبهار أبعادا جديدة بلغت نظر المشاهد الى مقارنة جديدة بين حال الاضاءة فى القصر وحال الاضاءة عندهم •

ولا يقتصر ابداع كاتب السيناريو على هذه الأحداث وما يماثلها من أحداث جديدة أضافها من عنده مما يدعم مفهوم الرواية ويكيفها لمتطلبات الوسط الجديدة ، وانما يمتد ابداعه فى الواقع الى كل حدث من الأحداث يتضمنه السيناريو حتى ولو كان هذا الحدث منقولا عن الرواية • ذلك ان الحدث فى الرواية مهما كان قريبا من المعالجة السينمائية لابد وأن يجرى فيه بعض التعديلات الضرورية • والأهم من ذلك اضافة المزيد من الحيوية عليه • وبالتالي فهو يضيف من عنده دائما اضافات ابداعية حقيقية • وهو ما يتأكد لنا وضوحه بمناقشة التعبير بالحركة فى سيناريو « بداية ونهاية » •

### التعبير بالحركة الظاهرية :

ان الشرط الجوهرى الذى يراعيه كاتب السيناريو فى كل ما يقوم به من احكام حبكة الأحداث بالخلف والابدال والضغط وغيره ، ومن اضافة لاحداث جديدة ، ان يحصل فى النهاية على أحداث قابلة للتصوير • ولا يتم ذلك الا اذا كان التعبير عن الحدث بالحركة او الليل الخارجى • ومنه الكلام الذى يمكن اعتباره دليلا خارجيا • ولكنه أضفها



وخاصة اذا تجاوز حدوده وحل مكان الحدث أو الصورة ، ذلك ان كل حدث يمكن أن يروى بالفهم ولكننا في هذه الحالة لا نكون أمام عمل سينمائي على الاطلاق . ولذلك يكون أضعف أجزاء الحوار في الفيلم هو الحوار الاخبارى . وفي « بداية ونهاية » توجد بعض عبارات اخبارية في الحوار كعبارة حسن التي سبق أن ذكرناها عن سبب فشله الدراسي . وكان من الممكن حذفها . كما يوجد بعض عبارات اخبارية أخرى في أول الفيلم مما فرضه حذف الفصول الأولى من الرواية . وفيما عدا ذلك قامت الصورة بدورها في الفيلم . ولم يتجاوز الكلام دوره بالتطلع الى منافسة الصورة . وانما عمل على تدعيمها .

ولتحقيق ذلك لجأ كاتب سيناريو بداية ونهاية الى عدة تصرفات فنية منها تحويل الأحداث المروية الى واقع مباشر حتى . كما فعل بالنسبة لما حواه الفصل ( ٨٤ ) من اخبار على لسان البرديسي صديق حسنين ، ينقل اليه ما لاقيه الألسن عن أخته وأخيه تعليقا على طلبه الزواج من ابنة أحمد بك يسرى . فقد تحول هذا الكلام الى واقع حتى تضمنه المشهد ( ٦٨ ) حيث يقبل حسنين على مجموعة من زملائه في بيت أحدهم ويحاول صديقه أن يأخذه بعيدا عنهم لكنه يرفض طلبه بسبب اجتهاده فيلتفت اليه أحدهم يقول له ساخرا :

شاب/٢ : لازم تعرض نفسك على واحد دكتور .. انت مش لك أخ دكتور أظن .

شاب/٣ : لا أظن أخته دكتورة .

ويتطور بهم الحديث سريعا الى أن يقول له أحدهم :

شاب/١ : عايزك تفسر لي كلمة « غرزة » .

حسين : نعم !!

شاب/٢ : دى كلمة عقدة .

شاب/١ : أبدا .. غرزة يا اخوان تعبير تلغرافى عن أمجاد أسرة

محترمة .. فيها غرزة الابرة .. وغرزة المخدرات ..

حسين : ماكنتش أعرف انكم سفلة .

شاب/١ : لكن احنا متاكدين من سفالتك .

حسين : اخرس يا قليل الأدب .

وافقت : قليل الأدب هو الذى يروح يخطب ناس ما يستعنعوهش خدام  
عندهم .  
وتدب بينه وبينهم معركة .

ولو قارنا بين هذا المشهد فى الفيلم وأصله فى الرواية نجد انه  
ضغط المحتوى فى حدود زمنية أقل . فالفصل يشغل خمس صفحات  
وهو ما يعادل تقريبا خمسة أضعاف المساحة الزمنية التى يشغلها  
المشهد . كما انه أكثر حيوية حيث لا يضم الفصل سوى حسنين وصديقه  
جالسين بلا حركة تقريبا فى حديقة أحد الكازينوهات . والصديق يسرد  
عليه ما جرى .

وصحيح ان انفعالات حسنين فى هذا الفصل كما تصفها الرواية  
غير انفعالاته كما يقتضيها الموقف فى المشهد ، كما اننا فى المشهد الفيلمي  
نرى الصديق فى موقف آخر يختلف تماما عن موقفه مع حسنين فى  
الكازينو . ولم يكن الحوار الذى تضمنه المشهد هو ما جاء على لسان  
الصديق لانه تخرج من ذكر ما قالوه وكان يكتفى بالتلميح لحسين ويهتم  
بذكر رده عليهم أكثر مما يهتم بذكر ما قالوه . ولكن طالما اننا لسنا  
بصدد الحصول على ترجمة حرفية للأصل يستحيل تحقيقها فان هذه  
الترجمة لما حواه الفصل المذكور من أحداث تعتبر ترجمة نموذجية .

وقد جاء وصف حفلة زواج سلمان فى الرواية على سبيل الذكريات  
التي يجترها حسن وهو فى طريقه الى لقاء على صبرى فى الفصل (٣٧) .  
أما فى الفيلم فقد تحولت الى حدث مباشر أيضا وذلك بعد ضغطه بحذف  
بداية الحفلة وحذف نهايتها . ويدخل بنا المشهد مباشرة على حسن وهو  
يغنى وسط التخت ثم تذر بعض الحاضرين من صوته . فيشتبك معهم  
وتقوم معركة يشترك فيها كل الحاضرين . ولا يتس حسن وسط المعركة  
أن يتسلل الى جابر البقال والد سلمان .

حسن : ايدك على باقى المعلوم .  
جابر : معلوم ايه بقى ؟ ما باظ الفرح على ايدك آهه .  
حسن : مش ذنبى . ثانى مرة لما تعمل فرح استنضيف المعازيم .  
جابر : عندك حق . . عندك حق .  
حسن : ادينى باقى الحساب خلينى أمشى .  
وهذه النهاية من وضع كاتب السيناريو وليست فى الأصل .

حيث يتم الحفل بلا معركة . وان أشار حسن في ذكرياته الى اعتراض بعض المعازيم على صوته لكنه كان اعتراضا ضعيفا لعلم المعارض بقدره حسن على اسكاته « والله لو لم تكن فتوة لقلت لك أسكت » وعرفه حسن، وتوعده شرا ، ولكنه واصل غناؤه وحضر الوليمة والتهم فيها ما لذ له من طعام . وبالطبع فان نهاية المشهد في الفيلم كانت أكثر حيوية وأكثر تعبيرا من الوجة السينمائية عن بلطجة حسن .

ومما يجب أن يكون واضحا في الذهن تمام الوضوح اننا لسنا هنا او في أى مثل آخر من أمثلة المقارنة بين الفيلم والرواية ، تفاضل بينهما . ذلك ان للرواية قيمتها ومتعتها ، وللفيلم قيمته ومتعته . وهذا هو ما يحفظ للرواية مكانتها حتى بعد ظهور الفيلم ، كما يبقى للفيلم مكانته حتى وان تحول بعد ذلك الى رواية . وحين نقول ان هذه النهاية أكثر تعبيرا أو أن هذا المشهد أكثر حيوية لا نعني انه أفضل من الرواية في ذلك ، ولكن ما نعنيه بهذه الأفضلية انه أفضل مما هو عليه في الرواية لو ترجم على ما هو عليه ، لانه في هذه الحالة لن ينقل الرواية ولن يصبح فيلما . وهو ما يحدث بالنسبة للأفلام الرديئة عن الروايات وان كانت هذه الظاهرة أوضح في الأفلام الرديئة عن المسرحيات ، التي ترتبط ارتباطا جامدا بالنص الأدبي .

واستكمالا للأمثلة التي نضربها على محاولة كاتب السيناريو الابداعية للتعبير بالحركة عن الأحداث التي لا حركة فيها كالرد الاخباري والتذكر وقد ضربنا المثل على كل منهما ، نذكر كذلك محاولته في ترجمة بعض المشاعر الداخلية في صورة ظاهرة .

وقد سبق أن بينا استحالة التعبير المباشر عن الأفكار أو المشاعر الداخلية للشخصيات ولذلك لابد وأن يحول الفيلم ما يهيم منها الى صورة ظاهرية . وتمتلئ بداية ونهاية بمجالات التذكر والتحليل الدقيق للمشاعر الداخلية . وقد أسقط الفيلم معظمها ضمن ما أسقطه من أحداث ، وان حرص على ترجمة بعضها مثل المشهد السابق عن حفل زفاف سلمان الذي ورد في الرواية على سبيل التذكر .

ونضرب مثلا على ترجمة بعض المشاعر الداخلية نفس الحالة التي سبق أن عرضناها بالتفصيل عند مناقشة مشاكل الرواية من الوجة السينمائية . وهي حالة نفيسة عند سماعها نبأ زواج سلمان من غيرها . فقد استغرق نجيب محفوظ في وصف مشاعرها الداخلية وما تعانيه من آلام صامتة دون أن تصدر عنها حركة سوى عضة لشفتها ، أما في الفيلم



فنها تنسحب بسرعة الى المطبخ وخلف الباب الذى تتركن عليه  
بظهرها تنفجر فى بكاء مكتوم . وعندما تسمع نداءها من الخارج تسرع  
بمسح دموعها . كما انها بعد مقابلتها مع سلمان تعود لتنظر الى نفسها  
فى المرآة ثم تقذفها بعنف بزهرية فتكسرها . وهكذا تتحول مشاعر  
الألم الداخلية الى حركة ظاهرة تصل بنا الى نفس التأثير تقريبا بمعايشة  
مأساة نفيسة وصدمة بغيانة سلمان . وكما هو واضح فإن هذه الحركة  
الظاهرة لا وجود لها فى الأصل .

ومن الأمثلة السابقة يتضح لنا ما سبق أن قررناه بان عملية  
الإضافة والإبداع لا تتوقف على ما يضيفه كاتب السيناريو من أحداث  
جديدة لا وجود لها فى الأصل وانما هى مستمرة ومفروضة بالضرورة  
عند ترجمة الأخبار أو الذكريات أو الحالات النفسية الى حدث ظاهر بل  
وتمتد أيضا لتشمل الأحداث التى يتم نقلها نقلا شبه مباشر عن الرواية .  
ولنضرب على ذلك مثلا مشهد بيع أثاث الشقة لأول مرة . والحدث الذى  
يمثله فى الرواية حدث مباشر واضح . الأم تبيع الأثاث . تحاول مساومة  
الرجل لدفع الثمن دون جدوى . تستسلم للمبلغ الذى قرره . يناولها  
المبلغ ويحمل الأثاث ، بينما وقف أعضاء الأسرة يودعون الأثاث وقد  
جاشت عواطفهم بالحزن .

لننظر كيف تحول هذا المشهد فى الفيلم :

الأم تساومه . ثم تستسلم . ويبدأ الرجل فى رفع قطع الأثاث .  
تدخل نفيسة من الخارج تفاجأ بما يحدث . تعترض وتتجه الى أمها .  
يتوقف الرجل انتظار النتيجة . تقدم نفيسة للأم خمسين قرشا .

الأم : ايه دول .

نفيسة : خمسين قرش .

الأم : شيل ياعم شيل ولا قدهم عشرين مرة ينفع .

وتستمر الأم فى حوارها مع نفيسة عن سوء حالهم . بينما يواصل  
الرجل رفع الأثاث مع عماله ، عندما يقبل حسنين من الخارج ويعترض .

حسين : مودى الدولاب ده فى ؟

البائع : وبعدين بقى فى البيعة المعقدة دي .

الأم : شيل مالكش دعوة بيه . حسنين خش أودتك .

وهكذا يخلق الفيلم مزيدا من الحركة في المشهد لم تكن موجودة في الأصل ولا يخفى ما فى هذه التصرفات الفنية من اضافات ابداعية .  
بالاضافة الى عدم تعارضها مع الخط العام لمفهوم الرواية وشخصياتها حتى وان تعارضت فى جزئيات الفصل نفسه . واذا علمنا ان هذا المثل يقدم لنا نموذجا لأبسط أنواع الترجمة من الرواية الى الفيلم أدركنا الى أى مدى يبذل صانع الفيلم من الجهد لتحقيق الترجمة الآمنة المستوفية للشروط الفنية معا .

أما عن المنولوج الداخلى . وقد امتلأت رواية « بداية ونهاية » بالمنولوجات الداخلية لمعظم شخصياتها بسبب ما تعانيه من صراعات ، حتى حسين أكثر الأفراد عقلانية وقدرة على التسليم بالواقع يتعرض للصراع النفسى عندما يقدم له حسن أساور رفيقته ليبيعه ويحصل على ما يحتاجه لمصاريف سفره الى وظيفته « أساور امرأة ! .. وأى امرأة ! محال .. شئ لا يصدق .. كيف يمكن أن أحترم نفسى بعد ذلك ؟ أرفض ؟ والعمل ؟ .. » وهكذا يستمر المنولوج بما يملأ أكثر من نصف صفحة . ولكن الفيلم أسقط كل المنولوجات تقريبا . ذلك ان الحدث الظاهر كان كافيا الأمر الذى يختلف عن حالة بطل « القاهرة ٣٠ » حيث لا يمكن التخلي عن المنولوج الذى يمثل جزءا أساسيا من الحدث الدرامى نفسه فضلا عن أهميته بالنسبة لبناء الشخصية نفسها .

والمنولوج الوحيد الذى احتفظ به الفيلم كان المنولوج الذى يدور فى ذهن حسنين وهو يسوق أخته للموت يسترجع به حياته السابقة وينتهى فيه الى ادانة نفسه وكان جديرا بالفيلم الاحتفاظ بهذا المنولوج . وبشكله الفنى كمنولوج . وهناك من المنولوجات القليلة ما حوله الفيلم الى حوار .

### التعبير بالشكل الفنى :

ان كل ما سبق ذكره عن عمليات : اختيار نقطة البداية فى الفيلم ، وتكثيف الأحداث ، واطافة الأحداث الجديدة ، والتعبير بالحركة الظاهرية يدخل ضمن عمليات التعبير بالشكل الفنى للفيلم . ولكنها جميعا من العمليات العامة التى يفرضها اعداد كل فيلم - تقريبا - مأخوذ عن رواية . ذلك انها مما تفرضه حدود الوسط الفيلمي نفسه . وقد رأينا كيف استطاع فيلم « بداية ونهاية » أن يصل الى مستوى ملحوظ من النضج داخل نطاق هذه الحدود . وما يهمنا الآن أن ننقل الى ما هو

أكثر خصوصية من ناحية الشكل الفني لرواية « بداية ونهاية » وقيمتها التعبيرية ، وكيف أفاد منها الفيلم ؟

ويمكن أن نحصر أهم سمات الشكل الفني لرواية « بداية ونهاية » التي أفاد منها نجيب محفوظ في الحصول على قيمة تعبيرية في « الطريقة التي يتم بها ترتيب الفصول والأحداث داخلها ، والمسارات التي يتخذها تطور الشخصيات ، والمصادفات المصيرية ، واللوحات التسجيلية ، وازدواجية التعبير بين البساطن والظاهر ، واستخدام الأبواب والسطح والأشياء الأخرى . والمقابلة بين الأحداث العامة والأحداث الخاصة (١) .

ومن هذه السمات ما يفرض نفسه بالضرورة على الفيلم إذا ما توخى الأمانة في ترجمته للأصل مثل المسارات التي يتخذها تطور الشخصيات وما فيها من تواز أو تقابل أو تضاد . . ومنها ما يمكن التغلغل عنه كليا أو جزئيا مثل الطريقة التي يتم بها تسلسل الأحداث دون أن يؤثر ذلك على أمانة الترجمة .

وعلى كل حال فإن صانع الفيلم له قدر كبير من الحرية في تحديد مدى ارتباطه بهذه السمات الخاصة والأفاد من قيمتها التعبيرية . وإن كان لا يمكنه الارتباط بها كلية بحكم اختلاف الوسطين ، كما لا يمكنه التحرر منها كلية بحكم ارتباطه بالأصل . وما نلاحظه بوضوح على فيلم « بداية ونهاية » أنه استطاع أن يفيد - بوعي - من هذه السمات في بنائه الفيلمي مما ضاعف من درجة أمانته في ترجمة النص ، حيث توصل إلى ترجمة المنطق الداخلي للبناء نفسه . ويمكن أن يتبين لنا ذلك بتناول البحث في كل سمة منها على النحو التالي :

١ - أن الفيلم رغم حذفه لعدد كبير نسبيا من فصول الرواية ، ونسبة أكبر من محتوى الفصول التي احتفظ بها ، ورغم عمليات الإدماج والإبدال والتقديم والتأخير بين الأحداث وبعضها ، ورغم دخول أحداث جديدة . . قد حافظ في مجمله على نفس المنهج في تسلسل الأحداث . وحافظ على معظم العلاقات الموجودة بين الأحداث وبعضها وما تفجره هذه العلاقات وحدها من معان . وأبرز مثل على ذلك احتفاظه بالتطور المتوازي بين نمو علاقة حسنين ببهاء من ناحية . ونحو علاقة نفيسة بسلمان من ناحية أخرى . حيث ينقلنا بينهما بالتبادل :

---

(١) استعنا في تحديد هذه السمات بدراسة الاستاذ محمود أمين العالم عنها في كتابة تأملات في عالم نجيب محفوظ ولكن مع قدر من التصرف .



- سلمان يدعو نفيسة الى شقيقته ( مشهد ١٩ )
- بهية تدعو حسنين الى طلب يدها من والدها ان كان جادا (مشهد ٢٠)
- نفيسة تدخل مع سلمان شقيقته ( مشهد ٢١ )
- حسنين يطلب يد بهية من والدها ( مشهد ٢٢ )
- نفيسة تخرج من شقة سلمان بعد مضاجعتها ( مشهد ٢٣ ) .

ولم يأت هذا التقابل اعتباطا نتيجة لاحتفاظ السيناريو بمحتوى الفصول التي تضم هذه الأحداث . وانما جاء قصدا عن وعى تام بقيمته التعبيرية كما يدلنا عليه هذا التقابل الحاد بين كل مشهد وما يليه .

ويصل هذا التقابل الى ذروته فى الفيلم عندما يلتقى الاثنان على باب شقيتهما . حسنين هابط من أعلى يطير من الفرحة بعد أن اجتاز أزمة طلب يد بهية بنفسه من والدها ، ونفيسة عائدة من بيت سلمان متوترة ( المشهد ٢٤ ) .

ولكن لعله مما يؤخذ على الفيلم أنه كشف بهذا التقابل الحاد بين المشاهد - واللقاء الأخير بين حسنين ونفيسة - عن حيلته الفنية التي نجح نجيب محفوظ فى اخفائها حيث جعل علاقة بهية بحسينين فى فصلين متتاليين ( ٢٤ ، ٢٥ ) وجعل علاقة نفيسة بسلمان فى الفصلين التاليين ( ٢٦ ، ٢٧ ) .

ومن التقابلات الأخرى المقصودة ، مما أضافه كاتب السيناريو متفقا مع منطق التعبير بالشكل الفنى فى رواية نجيب محفوظ ، الانتقال بالقطع على الأم خلف طشت الغسيل بينما كان حسنين يطارد بهية على السطح فى المشهد السابق مباشرة . ومرور بائع الروباييكيا ينادى على بضاعته عقب هروب سلمان من أمام وجه نفيسة رافضا الاقتران بها .

ولعل وضوح هذا الأسلوب فى بناء الفيلم يرجع الى ميل صلاح أبو سيف نفسه الى استعماله كما يتضح لنا من أفلامه السابقة . مما يؤكد تقارب المنطق الجمالى لدى كل من نجيب محفوظ وصلاح أبو سيف . وإن كان يعاب على صلاح أبو سيف دائما شدة وضوح تقابلاته التى يخلقها من هذا النوع بحيث تبدو فجأة أحيانا فى نظر أصحاب الاحساس الفنى المرهف ، فأننا قد نجد مبررا له فى رغبته الملحة فى توصيل الرسالة التى يحملها العمل الى الناس . ومن هذه الناحية فقد أبلغ رسالة «بداية ونهاية» اليهم فى غاية الوضوح . وإن كنت شخصا لا أميل الى التسليم بهذا التبرير تماما .

٢ - ان شخصيات نجيب محفوظ فى تطورها تلتقى معا وتتباعد وتتوازى وتتناقض فى صعودها وهبوطها فى افراحها واحزانها وفى بحثها عن لقمة العيش او الحب .. ويخلق هذا النوع من التداخل بينها مفارقات ومعانى غير ملموسة ولكن يشف عنها البناء نفسه ، وتزيد هذه المفارقات والمعانى المختلفة التى يفجرها هذا التداخل من وضوح الشخصيات كما تزيد من تعميق مفهوم الرواية . وقد حافظ الفيلم على هذه المقابلة بين مسارات شخصيات الرواية المختلفة وما ينفجر عنها من معان . ويأتى ذلك تلقائيا عن الأمانة فى رسم هذه الشخصيات - الى حد كبير - على نحو ما هى عليه فى الرواية .

ويتضح هذا النوع من المقابلة بين المسارات المختلفة للشخصيات اذا ما تأملنا الشخصيات الأولى فى رواية « بداية ونهاية » حسنين ونفيسة وحسن ، وعلاقة تطور مسار كل شخصية منهم بالآخرى .

ان نفيسة تخاف أن يراها شقيقها حسن مع سلمان وينتهز سلمان الفرصة ليأخذها الى بيته وحسن هو الذى يحيى حفل زواج سلمان الذى غدر بنفيسة وعقب مشهد فرح سلمان الذى يحييه حسن نرى نفيسة فى المشهد التالى مباشرة تستسلم لطلب الميكانيكى الذى يمنحها نصف ريال بعد مضاجعتها ( المشهد ٣٧ ) . ومغامرة نفيسة الجنسية هذه تصبح مهنة لها . تماما كما أصبحت مهنة لأخيها من قبل بعد أن انتصر على محروس البلطجي ودعته سناء الى بيتها ( المشهد ١٨ ) . وتزداد نفيسة هبوطا نحو القاع فى احترافها للدعارة ، تستسلم لآى عابر سبيل . ويزداد حسن هبوطا نحو القاع بالانتقال الى التجارة فى المخدرات .

وبينما كان حسن ونفيسة يتجهان الى القاع كان حسنين يزداد طمعا فى تطلعاته الطبقة فيلتحق بالكلية الحربية ثم يفسخ خطوبته من بهية ويتطلع الى ركوب طبقة أعلى بركوب ابنة أحمد بك يسرى . وحسين يصعد على جسد نفيسة فمن قروش احترافها للدعارة التى تمنحها له يرضى غروره أمام أصدقائه . وهو لا يدري المصدر الحقيقى لهذه القروش . ونفيسة هى أكثر المتحمسين لدخوله الكلية الحربية وتعد بأن تبذل أقصى جهدها للمشاركة فى توفير المصروفات المطلوبة .

ومن حسن يأخذ حسنين مصاريف أول قسط للكلية . ويعلم حسنين فى هذه الحالة من أين أتى له حسن بالمبلغ . ولكنه لا يرضى عن وضع أخيه بعد تخرجه من الكلية ويشعر بالهانة باقترائه به .

وفى النهاية تلتقى خيوط الأقطاب الثلاثة ويصلوا معا الى القاع فى وقت واحد . حيث يصاب حسن بجرح فى رأسه ويبحث له عن مهرب من وجه العدالة . ويصاب حسنين بجرح فى نفسه بعد رفض طلبه للزواج من ابنة يسرى بك والتشهير به ويبحث له عن مهرب . وتضبط نفيسة فى بيت سرى ، ولا تجد لها مهربا سوى الانتحار .

وفى مقابل كل هذه الشخصيات نرى حسين المتعقل المنتمى ، الذى عرف كيف يعيش بعيدا عن الانزلاق الى أسفل أو التعلق بتطلعات موهومة الى أعلى .

وهكذا نجد فى الفيلم كما نجد فى الرواية - بغض النظر عن بعض الخلافات البسيطة التى لا أثر لها مثل تقديم أو تأخير أو حذف بعض الأحداث - نجد ان هذا التوازى والتناقض بين مسلك الشخصيات وبعضها ، والنهاية الفاجعة لكل من نفيسة وحسنين وحسن . . . تعبير بالتخطيط المعمارى عن انهيار هذه الأسرة التى أسهم فى انهيارها أوضاع اجتماعية معينة بقدر ما أسهمت فيها سمات انحرافية تتعلق بالأشخاص أنفسهم .

٣ - وتلعب المصادفة دورا ملحوظا فى أدب نجيب محفوظ كعامل أساسى فى بناء الأحداث وتطويرها . والمصادفة عند نجيب محفوظ كما يقول العالم « ليست غير المتوقع ، وانما هى الضرورى ، هى الحدث الذى لم يبرره الانسان الفرد ولكن فرضته الحتمية الكونية أو القسورية أو الاجتماعية أو الفلسفية . . . ولو كانت المصادفة تبني الحدث الفنى فحسب . . . فننا انها نقيصة فنية . . . ولكنها هنا لا تبني الهيكل الروائى فحسب وانما كفلسفة كذلك ، ويرتبط مبنى الرواية بمعناها ارتباطا وثيقا » (١) .

واحتفظت المصادفة لنفسها بدورها فى فيلم بداية ونهاية « لا تعبر عن خلل فى هذا البناء ، وانما عن استمرار للحتمية الشاملة » (٢) . وما سبق أن ذكرناه عن المنطق المحدد المقصود الذى يضعه نجيب محفوظ لتسلسل الأحداث واحتفظ به الفيلم ، وما قلناه عن مسارات الشخصيات وعلاقاتها المتباينة المخططة فيما بينها واحتفظ بها الفيلم أيضا ، هو فى الواقع ارتفاع بالمصادفة - على حد قول العالم « الى مستوى تخطيطي أكثر نضجا » (٢) .

(١) تأملات فى عالم نجيب محفوظ ص ٣٠ .

(٢) نفس المرجع السابق ص ٥٢ .



كما احتفظ الفيلم بما احتفظت به الرواية من بعض آثار المصادفة بمعناها الجزئي مثل رؤية حسنين لابنة يسرى بك عندما لجأ اليه للتوسط في الحاقه بالكلية الحربية . وقد زاد الفيلم على الرواية رؤيته لها في المرة السابقة أيضا عندما جاء مع أخيه حسين طلبا للوساطة في الحصول على وظيفة . ويضاف إليها أيضا صدفه لقائها مع والدها في السينما عندما ذهب مع بهية في الفيلم ( وكان وحده في الرواية ) ومما أضافه الفيلم مصادفة مرور بائع الروبابيكا عقب صدمة نفيسة بتخلي سلمان عنها .

وهكذا أصبحت المصادفة في الفيلم بما أخذ منها عن الرواية وبما أضيف عليها ، أحد أبعاد بنائه الفني كما هي كذلك في الرواية .

٤ - والاتجاهات التسجيلية التي تنسب على كل روايات نجيب محفوظ الاجتماعية . وتصل إلى قمتها في الثلاثية ، تتمثل على وجه الخصوص في موضعين من رواية « بداية ونهاية » ، أولهما في ذلك الوصف التفصيلي الدقيق لحادث موت الأب وانعكاسه على الشخصيات في بداية الرواية . وقد حذف من الفيلم . ويتمثل الموضع الثاني في تلك اللوحة الاجتماعية والنفسية التي تقدمها لنا الرواية عن حي العاهرات والبلطجية . وقد نقله إلينا الفيلم بكل تفاصيله وشخصياته : المغني والبلطجي والعاهرة والرفيق وتجار المخدرات . . . وعلاقات هذه الشخصيات ببعضها على نحو ما جاء بالرواية . رغم أن زيارتنا للحي كانت خاطفة . مجرد زيارة ، ولا نقيم فيه مع حسن حيث اقامتنا مع الأسرة أساسا .

والواقع أن الاتجاه التسجيلي يفهم الرواية كلها كما يفهم الفيلم ويحوّله إلى لوحة من تاريخ مصر الاجتماعي . وإذا كان ظهوره أوضح ما يكون في هذين الموضعين المذكورين فأنما يرجع ذلك إلى غرابة جو الأحداث فيهما .

ولم تكن هذه الصورة التفصيلية في الفيلم - أو الوصف التفصيلي في الرواية - مجرد تسجيل من الخارج فحسب ، وإنما كانت كذلك إلى حد كبير « وسيلة لإبراز القسمات النفسية وبناء الشخصيات والمواقف » (١) .

٥ - أما عن ازدواجية التعبير بين الباطن والظاهر حيث تزخر معظم

---

(١) المرجع السابق .

نفسيات شخصيات نجيب محفوظ بالذكريات وأحلام اليقظة والانفعالات التي يعبر عنها بالوصف المباشر أو المنولوج ، فقد سبق أن تناولناها بالدراسة عند الكلام عن التعبير بالحركة الظاهرية ورأينا كيف تم التعبير بها عن الباطن في الفيلم . وان تم ذلك في حدود ضيقة جدا لا تتناسب مع ما يخصه نجيب محفوظ من الحجم لهذه الناحية التي لا يقل حجمها عن نصف حجم الرواية تقريبا .

كما اننا بتحويل التعبير المباشر عن الحياة الباطنية الى اشارات خارجية نصبح ازاء تجربة أخرى مختلفة تماما . حتى لو اعترفنا بإمكانية الظاهر على ترجمة الباطن . والظاهر وحده هو الحدود التي تنحصر فيها حركة الفيلم .

وقد استطاع الفيلم في حدود الأحداث المرئية والامكانيات الصوتية المتاحة أن يعبر عن الشخصيات والأحداث على قدر من الوضوح لا نخطئ معه على الإطلاق بأننا أمام رواية نجيب محفوظ « بداية ونهاية » .

— « ولم يقف دور السطح في بداية ونهاية عند حدود الدور العابر كما رأينا في « خان الخليل » بل أصبح مجالا للمقامرة العاطفية والعبث الجنسي (١) . ويتم لقاء حسنين ببهاء على السطح أربع مرات على أربعة فصول ( هي ٢٠ - ٢٤ - ٢٨ - ٣٨ ) أما الفيلم فقد احتفظ للسطح بمشاهدين . وكان فيهما الكفاية لإبراز دوره بالنسبة للعلاقة بين حسنين وبهاء واكتشاف حسنين لمحاولة حسنين مع بهية في المرة الأولى منهما .

وقد سبق أن تكلمنا عن الأهمية الخاصة التي يوليها الفيلم لعلاقة الانسان بالأشياء تلك العلاقة التي لم ينجح في إبرازها فن درامي آخر كما نجحت السينما . وقد أفاد فيلم بداية ونهاية من هذه الامكانية في إبراز دور الأشياء وتطوير الافادة لما كان منها في الأصل الروائي مثل الباب : الباب المغلق لحجرة الجلوس الذي أراد حسنين أن يفتحه ليتمكن من رؤية بهية . وكان في الفيلم مفتوحا . وباب الشقة يلتقي عنده حسنين هابطا من أعلى بعد أن طلب يد بهية ونفيسة عائدة من شقة سلمان . وباب شقة حسن الذي يفتح ثم يغلق في وجه حسنين فيثير في نفسه الريبة . ثم يكون موضعا للنقاش في زيارته الأخيرة لشقيقه .

---

(١) المرجع السابق .

وفيما عدا الباب والسطح هناك أيضا الشباك الذي يحطم حسين زجاجه فيتعرض لتأنيب أمه • والشباك الذي تطل منه نفيسة على سلمان وهو يغازل غيرها ومنه ترى شقيقها حسن مقبلا على سلمان • وبعد أن ينتهى مشهد حسن مع سلمان ووالده فى الدكان نعود الى نفيسة نجدها لا زالت تراقب الموقف من الشباك •

ومن الأشياء التى أجاد الفيلم استخدامها المرأة الكبيرة فى بيت حسن • والمرأة التى تفحص فيها نفيسة وجهها عقب زيارتها لسلمان فى شقته ثم تحطمها عقب خيانتة لها فى مشهد آخر •

٧ - لا ينقص « بداية ونهاية » الإحساس الزمنى والتاريخى للأحداث وإن كنا لا نتبين فى بنائها حادثا معينا يحدد تاريخ أحداثها • ولعل ذلك ما جعل صلاح أبو سيف يضع فى بداية الفيلم عنوان « القاهرة ١٩٣٦ » • والواقع أن الرواية رغم أنها تجرى داخل نطاق ملابس اجتماعية معينة إلا أن العلاقة بين شخصياتها والأحداث الاجتماعية والسياسية للمجتمع الذى يعيشون فيه تكاد تكون معدومة • على خلاف ما نجده من تلاحم بين الأحداث الخاصة والعامة فى الثلاثية من بعد صورة ناضجة وخان الحليل من قبل نوعا ما •

ولم يذكر شئ عن الوضع السياسى إلا فى مشهدين • أحدهما حدث بين أعضاء الأسرة والآخر بين حسين وجاره فى القطار وهو فى طريقه الى طنطا • وقد حذف المشهد الثانى برمته من الفيلم واحتفظ الفيلم بمضمون ما دار بين الأسرة فى المشهد الأول عن المظاهرات والاحتلال • ويحاول الفيلم أن ينتهز هذه الفرصة للربط بين الاحتلال وسوء حال الأسرة فى عبارة مباشرة يقولها حسنين لأمه عندما تعترض على مناقشتهم فى السياسة • والعبارة مأخوذة عن الرواية اذ يقول حسنين لأمه فيها •

- لو لم يكن الاحتلال لما تركت أسرتنا بعد موت أبى بلا معين (١)  
وفيما عدا ذلك فإن الفيلم كان شأنه شأن الرواية فى اغفاله للحياة السياسية أو الأحداث الاجتماعية وظل محصورا داخل الأحداث الخاصة بأعضاء الأسرة وحدهم ••

---

(١) بداية ونهاية ١٧٦ •



## **(ب) تحليل الشخصيات بين الفيلم والرواية**

سواء كانت الحبكة هي الأهم من الشخصيات حيث توظف الشخصية لخدمة الحبكة كما يذهب أرسطو ، أو كانت الشخصية هي الأهم حيث توظف الحبكة لخدمتها كما يذهب لايوس أيجرى (١) . فالشخصية في التحليل النهائي هي ما يمنح العمل الروائي مذاقه الخاص . وإذا كانت الحبكة تكشف عن منطق الروائي وأفكاره كما سبق أن تبين لنا فالشخصية هي التجسيم الحي لمنطق المؤلف وأفكاره . هي القلب والعاطفة في مقابل العقل والتنظيم الهندسي . والواقع أنه من الصعب المفاضلة بينهما . كما أنه من الصعب الفصل الحاسم بينهما . فبناء الشخصية لا يخلو من الهندسة ، وبناء الحبكة يسهم في تحديد نوع العاطفة ودرجتها . ومن ناحية أخرى لا يمكن اغفال التأثير المتبادل بينهما .

وان كنا قد تعرضنا للشخصيات عند كلامنا عن البناء المعماري بين الفيلم والرواية فإن كلامنا عنها انصب على الجانب الشكلى منها فقط حيث كان الحدث هو مركز الأهمية . وكان السؤال الذى يشغلنا هو كيف تم وضع الحدث فى نسق معين ؟ وما قيمة هذا النسق الفنى من الوجهة التعبيرية ؟ ثم - وهذا هو الأهم - كيف تعامل الفيلم مع هذا النسق ؟

وقد تبين لنا من الإجابة على هذا السؤال الأخير أن البناء الفنى للأحداث فى الفيلم من ناحية التكوين العام لها والنسق التنظيمى الذى اتخذته قد اتقى الى حد كبير مع البناء الفنى لها فى الرواية . والأهم من ذلك أن الفيلم استطاع أن يستوعب منطق هذا البناء ويعمل على تنميته قدر الامكان داخل حدوده السينمائية . وبذلك أفاد الفيلم مما أتاحه هذا البناء من قيم تعبيرية من ناحية ، وحافظ على ترجمة فكر نجيب محفوظ ومنطقه الداخلى لعمله الروائى الى حد كبير من ناحية أخرى .

ولا تعنى هذه النتيجة بالضرورة - رغم ايجابيتها - أمانة الفيلم فى تقديم شخصيات الرواية . وهو ما سيتبين لنا بالفعل حيث لم ينجح الفيلم فى ترجمة كل أبعادها . ذلك أن الحرص على استيعاب المنطق الداخلى لبناء

---

(١) راجع كتاب « فن كتاب المسرحية » لايوس أيجرى - ترجمة دريش خشبة .

الرواية من تقابل أو توازى بين الأحداث مثلا يمكن أن يتم مع تغيير أبعاد الشخصيات . وكما نأخذ به في هذا الفيلم ، يمكن أن نأخذ به - وهو ما يتم بالفعل - في فيلم آخر مع شخصيات أخرى مختلفة تماما . فالبناء المعماري في النهاية هو القالب الذي يمكن أن نصب فيه مضامين مختلفة مثله مثل المنطق الصوري يحدد الشكل فقط ليساعد على القياس واستخراج النتائج من القضايا التي قد تكون مما يخص عالم الحق أو عالم الخير أو عالم الجمال . وما يهمنا الآن أن ننظر في طبيعة هذا المحتوى الذي تضمنه هذا الشكل المنطقي أو الشكل الفني . ونعني أن ننظر في طبيعة الشخصيات بغض النظر عن هذا القالب الذي احتواها لنرى الى أى حد كان الفيلم آمينا في المحافظة على أبعادها المختلفة ؟

ويمكن أن نجمل إجابتنا فيما نصله توا ، بأن الفيلم قد حافظ على معظم أبعاد شخصيات الرواية . وكان آمينا في ترجمتها الى حد بعيد مما يحفظ له مكائته كنموذج لأمانة الأعداد السينمائي عن رواية . وإن كان هناك من الأبعاد ما أخفق في ترجمته . وترجع أسباب الاختلاف في معظمها - وليست كلها - الى ما تفرضه حدود الوسط الجديد المنقولة اليه .

وفيما يلي نتناول كل شخصية منها على حدة بالدراسة المقارنة .

### ● حسنين ( الأنانى المتطلع ) :

هو الشخصية الأولى في الرواية وفي الفيلم معا . وإن كان لا يستأثر بالبطولة المطلقة . فنفيصة لا تقل عنه كثيرا في الأهمية . والمسافة بينه وبين شخصيات الأسرة ليست شاسعة . والواقع أن أسرة المرحوم كامل على هي التي تحتل مركز البطولة في « بداية ونهاية » كما تحتله أسرة السيد عبد الجواد في الثلاثية من بعدها . ولئن كان الأب في الثلاثية هو محرك الأحداث فموت الأب في « بداية ونهاية » هو محركها . ولذلك يهتم نجيب محفوظ في الفصول الأولى من روايته بالوصف التسجيلي الدقيق لوصول خبر وفاة الأب الى ولديه حسنين وحسين في المدرسة ، وتجمع الأسرة حول الجثة ، واسترجاع لحظات الأب الأخيرة ، والجنائز والمشييعين . وما يحتاج أفراد الأسرة من مشاعر متباينة أمام هذا الموقف . وما يهمنا منها هنا بالذات مشاعر حسنين وعلى الأخص نحو المشيعين حيث لا يرى منهم أحدا يملأ العين وكان يريد لأبيه « جنازة رائعة تليق بمقامه وبمكانته

هى التى يجب أن يظهر بها أمام الناس» (١) وتكشف لنا هذه المشاعر من البداية عن البعد الأساسى لشخصية حسنين حيث يجعل من نفسه مركز الأهمية • كما تكشف عن ميله نحو التظاهر الاجتماعى •

ولما كان الفيلم قد حذف هذه الفصول الأولى كلية - كما سبق ذكره - فإنه لم يطلعنا بالتالى على هذه المشاعر • إلا أنه لم يفقدنا دلالتها التى أبرز بعضها مع أول لقاء لنا بحسين فى أول مشاهد الفيلم عندما يلتقى به رجل عجوز رقيق الحال يعزیه فى موت والده فيرد عليه بتأفف • وفى المشهد الثالث مباشرة يقول لأخيه :

حسين : دا التسلامه كلهم سالونى عليك •• قلت لهم انك بتمر  
ع العزبة الى سابها لنا المرحوم •

حسين : هى فى العزبة دى ؟

حسين : امال عاوزنى اقول لهم ايه •• قاعد فى البيت مش لاقى  
وسوم الامتحان •

وهكذا يقابل تأففه من الرجل العجوز فى المشهد الأول تأففه من المشيعين • كما تدل كذبتة عن العزبة المزعومة عن تظاهره الاجتماعى فضلا عما تكشف عن تطلعاته الطبقيّة •• والحادثة الأخيرة هى - تقريبا - خلاصة فصل من الفصول المحذوفة •

وتتكشف لنا أنانية حسنين وتركيز تفكيره فى ذاته على وجه الخصوص فى مشاهد ثلاثة تمثل قمة صدامه مع اخوته • والمشاهد الثلاثة مأخوذة عن الرواية • وأولها صدامه مع حسين عندما ينجح فى البكالوريا ويرى حسنين أن يسرع أخوه حسين بالبحث عن وظيفة «عايزين نشم نفسنا بقى» • وعندما يتظاهر حسين بأنه ينوى أن يواصل دراسته بالجامعة يعترض حسنين بشدة •

حسين : يعنى نقعد فى الفقر دا كمان خمس ست سنين ؟

ويدعى حسنين أنه لا يطلب ذلك لنفسه وإنما باسم التضحية من أجل الأسرة • ولكن حسين يفضح حقيقته حين يرد عليه :

حسين : •• انت ماتقبلش التضحية دى • ولا عمرك تعملها •

وكان صدامه الثانى مع أخيه حسن بعد أن تخرج من الكلية الحربية

---

(١) بداية ونهاية ص ١٣ •



وأصبح ضابطا يخاف على النجمة الموضوعة على كتفه • ذهب اليه في مشهد  
من أروع مشاهد الفيلم يطلب منه أن يغير حياته لأنها حياة مشينة •  
ويحاول حسنين كعادته دائما أن يخفي حقيقته ودوافعه ولكن حقيقة دوافعه  
مفضوحة دائما •

حسнин : •• أنا خايف عليك يا حسن •

حسن : الكلام ده ماقلتوش من زمان ليه ؟ جاي تقولولي دلوقت ••  
!! بقيت ضابط وعلى كتفك نجمة بتخاف عليها •

أما صدامه الثالث فكان مع أخته نفيسة التي طالما أخذ منها «البراي»  
وكانت تعمل ليل نهار على الماكينة لتسهم في توفير الطعام لباقي أعضاء  
أسرتها • وكانت أول من تحمس لتحقيق أمنيته بدخول الكلية الحربية •  
وصدامه معها يصل بالأحداث إلى ذروتها حيث يصدمه اكتشاف احترافها  
للدعارة • ولأن نفيسة تفهمه جيدا فقد أدركت أن نهاية مصيرها على يديه  
ولأنها تحبه فقد فضلت أن تخلصه من نفسها بيدها • ويقودها حسنين  
لتلقى بنفسها في النهر •

ويدل صدامه المذكور مع حسن ثم صدامه الأخير مع نفيسة على أن  
حسнин إلى جانب أنانيته لا يسلم بالواقع • وقد أرهص الفيلم بذلك من  
البداية بتمرده على تناول العدس الذي لا يتوفر غيره في البيت • ثم تطلعه  
بعد ذلك إلى الزواج من بهيسة رغم كل الظروف القاسية المحيطة به  
وبأسرته •

ويضاف إلى هذه الأبعاد السابقة تطلعاته الطبقية التي تصل إلى  
ذروتها عندما يأمل في الزواج من ابنة أحمد بك يسرى • ويجرؤ بالفعل  
على طلب يدها من والدها دون تريث «أنه لا يطيق هذه الفضيحة التي  
يدعوونها بالصبر» (١) •

وكان من الطبيعي أن تعمل كل هذه العوامل على تحطيمه في النهاية  
لكنه لا ينتحر في الرواية كما انتحر في الفيلم •

(وبلغ الموضع نفسه من الجسر فارتفق السور والقي ببصره إلى  
الماء تتدافع أمواجه في هياج واصطخاب • وأخلى رأسه من الفكر) (١)  
أردت هلم • لن أصرخ • فالأكن شجاعا ولو مرة واحدة • ليرحمنا  
الله •

(١) بداية ونهاية ص ٣٣٥ •

هذه هي نهاية الرواية . نهاية مفتوحة . حسنين على حافة السور ينظر الى الماء . ولاندرى ان كان سيلقى بنفسه ام سيتراجع بعد ذلك . ولكن صلاح أبو سيف فضل أن يلقي به في الماء . وفي رأيي أنه اختار له ذلك ارضاء لمشاعر الجمهور الذي أصبح مشبعونا بالكراهية ضد حسنين وحقق للجمهور بذلك أن يخرج بعد مشاهدة الفيلم مستريح الخاطر . وان كان صلاح أبو سيف نفسه يصرح بأن اختياره لهذه النهاية جاء بسبب تأثره لموت شقيقته الوحيدة التي توافق موتها في نفس الوقت الذي كان يصور فيه الفيلم (١) . وعلى كل حال فإن صلاح أبو سيف - في رأيي - لم يوفق في هذا الاختيار الذي تخلى به عن أمانته في نقل النص بلا مبرر فني . كما فقد بذلك تقديم نهاية جديدة او على الأقل غير مستهلكة على خلاف النهايات المعهودة للشرير في الافلام التقليدية .

ولم يكن هذا هو الخلاف الوحيد الذي بين الفيلم والرواية في رسم شخصية حسنين . ذلك ان حسنين رغم كل جحوده وانانيته كان يحمل قدرا من المشاعر الاسرية الطيبة «فالحق أنه - كما يقول نجيب محفوظ- كان يرجو من وراء زيجته النفيسة خيرا كبيرا لنفسه ولأسرته على السواء» (٢) وعندما لجأ اليه حسن في النهاية هاربا من العدالة وقد أصابه أعداؤه بجرح في رأسه نجده رغم تدمره الداخلي يستعين بأحد اصدقائه من الاطباء لمعالجته . ويظل حسن في البيت الى أن يشفى تقريبا . أما الفيلم فلم يسمح له بإبراز هذه المشاعر الاسرية حيث هبط الشرطي عقب وصول حسن مباشرة يطلب حسنين بالقسم . وتكهرب الجو وظهر حسنين كوحش كاسر يريد أن يتخلص من شقيقه الجريح بأي ثمن .

وربما نجد العذر للفيلم في اغفاله لهذا الجانب الضعيف من شخصية حسنين ضيق المساحة الزمنية للفيلم وحبكته الدرامية التي لم تكن تسمح في النهاية بهبوط الانفعال او التلكؤ في الاحداث التي كان ولا بد أن يفرضها الارتباط الجامد بنهاية الرواية ، حيث تسير فيها الأحداث أبطأ كثيرا مما يمكن أن يتحملة الفيلم في نهايته . ولكننا ولا شك قد خسرنا بذلك تعميق شخصية حسنين الانسانية بأبعادها المختلفة واحتفظنا فقط بالأبعاد المتماثلة التي تجعل منه شريرا خالصا بالفعل . وتفقدته الى حد كبير طابعه الانساني .

اما بخصوص حياة حسنين الباطنية وهي حياة ثرية يفرد لها

---

(١) انظر فنان الشعب صلاح أبو سيف - تأليف سعد الدين توفيق ص ٧٢ .

(٢) بداية ونهاية ص ٣٤٢ .

نجيب محفوظ مساحات كبيرة من الوصف المباشر او يعبر عنها بالكشف عما يدور في ذهن حسنين من احلام يقظة وذكريات ومنولوجات ، فقد اسقطها الفيلم مكتفيا - عن اضطرار لا اختيار - بالتعبير عن ابعاد شخصية حسنين المختلفة بالاحداث الظاهرة . وقد عمل الفيلم على ترجمة بعض مايجول بخاطر حسنين الى حوار صريح ظاهر فعندما يقول مثلا لاخته حسين «لازم تكون زى بلاد بره كل شاب له بنت بيعبها وتحبه يتفسحوا مع بعض ويبوسوا بعض» او عندما يقول له «دا انت حنبلى حنبلى .. والا مين عارف لو كان لها اخت تانية كان رأيك يكون ايه ؟» كان فى ذلك ترجمة حرفية تقريبا لبعض ماذكر فى الرواية على انه من الافكار التى تدور فى ذهنه .

كما أن المنولوج الأخير الذى يدور فى ذهن حسنين ويدين فيه نفسه «انى شر الاسرة جميعا ، حقيقة يعرفها الجميع ، واذا كانت الدنيا قبيحة فنفسى اقبح منها ..» (١) وهو منولوج طويل ، احتفظ به الفيلم بعد ضغطه .

### ● نفيسة (عاهرة فى النهاية)

يقدم لنا نجيب محفوظ من خلال نفيسة دراسة متعمقة لشخصية فريدة لفتاة تتحول الى احتراف الدعارة مدفوعة بعوامل الفقر والدمامة واليأس «لم يات الزوج بالامس والدنيا دنيا فكيف ياتى اليوم أو غدا» (٢) .

وتضطر نفيسة للعمل بالخياطة تحت ضغط حاجة الاسرة بعد موت الأب وتشعر نفيسة فى هذا العمل بالمهانة . وحياة نفيسة داخل البيت حياة ضيقة اما خارجه فهى تتسع . ومعظم الفصول التى تشغلها نفيسة فى الرواية تختص بوصف نشاطها فى الخارج حيث تنتقل للخياطة فى بيت عروس . كما تنتقل للخياطة فى بيت عروس سلمان يدفعها الفضول الى رؤيتها ولاستطيع أن تمنع نفسها من السخرية من سلمان والاشتباك مع عروسه . وهذا هو ما يخص نشاطها المعلن .

(١) بداية ونهاية ص ٢٨١ .

(٢) المرجع السابق ص ٢٤٩ .



أما عن نشاطها السرى خارج البيت فيبدأ باستسلامها لغزل سلمان ابن البقال ثم قبول اللقاء به على انفراد فى الشوارع • ثم قبول الذهاب الى شقته على أمل الزواج منه • ولكن سلمان يغدر بها ويتزوج من غيرها • وتستسلم بعده نفيسة لعامل الورشة الميكانيكية الذى سبق ان كان يغازلها • وهى تستسلم له تحت الحاح مطلب الجسد • لكنه يناولها نصف ريال ثمنا لمضاجعتها ويكون ذلك بداية احترافها •

وقد حافظ الفيلم على نشاط نفيسة السرى خارج البيت أما عن عملها بالخياطة خارجه فلم يحرص على متابعتها • وان كنا نسمع عنه أحيانا • وعمل الفيلم من ناحية أخرى على توسيع دورها داخل البيت حيث ارتبطت بحركة حسنين • فهى تقدم له الجبنة والزيتون بدلا من العدى الذى يرفضه كما تمنحه «البرايز» بين كل حين وآخر ليتمكن من النزهة مع أصدقائه •

والى هنا لانجد خلافا بين شخصية نفيسة فى الفيلم عنها فى الرواية وما أضافه الفيلم على حياتها داخل الأسرة وما حذفه من مشاهد العمل لها فى البيوت خارج الأسرة لا يغير من أبعاد شخصيتها الأساسية

ولكن الفيلم اذ يقف عند هذا الحد وحده يغفل عن قصد بعدا أساسيا من أبعاد شخصيتها وهو الحقد • انها تحقد على الرجال «لقد كابدت من الرجال ما جعلها تحقد عليهم ولكن دون أن تخدم لهذا رغبة جسدها الذى يسيدها الهوان فكرهته كما تكره الفقر» (١) وهى تحقد أيضا على شقيقها حسن «وقد باتت الفتاة تضمر لشقيقها الأكبر مر اللوم ، فلو أنه وجد لنفسه عملا لما وجدت نفسها فى الوضع التى هى فيه» (٢) • وهى تحقد على بهية حتى انها لاتخفى رضاءها بفسخ خطوبة حسنين لها وتحاول أن ترفع المسئولية عن حسنين وتلقى بها على والد بهية • كما انها تهون من وقع الامر على بهية بقولها :

— لاخوف على بهية ستتزوج اليوم أو غدا

وعندما يرد عليها حسنين

— هذا الكلام يصدق على كل فتاة ولكنه لا يصلح دفاعا عن خطئنا

ترد عليه متهمكة ردا يدل على خفة الدم ولكنه لا يخفى حقدها •

(١) بداية ونهاية ص ٢٤٩ •

(٢) المرجع السابق ص ٢٦٦ •

— لا يصدق على كل فتاة ، والدليل على ذلك انه لا يصدق على  
أخت حضرتك (١) .

وقد سبق أن علمت نفيسة في مرحلة سابقة أن حسنين ذهب مع  
بهية الى السينما فعتبت عليه انه لم يأخذها معه وكانت تسخر من بدانة  
بهية وقصر قامتها . وفي زيارته التالية حيث كان بالمدرسة الحربية ،  
تمنحه نصف ريال وهي تقول له « هذا لفسحتك انت وحدك » (٢) وهو  
عكس ما جرى بالتمام في الفيلم حيث تناوله ريالا ليتمكن من اصطحاب  
خطيبته معه في الفسحة .

وقد تعمد الفيلم اسقاط هذا البعد من شخصيتها ليجعل منها  
شهيدة بينما عمد الى تكثيف الظلال في شخصية حسنين لتزداد المقابلة  
بينهما ولكنها مقابلة على حساب العمق في بناء الشخصية .

هذا ولم يتعمق السيناريو عالمها الباطن وما تعانيه من انفعالات على  
نحو ماهو في الكتاب . ولم يترجم منه الى حركة ظاهرة غير مايخص  
تجربتها مع سلمان كما ذكرنا عند سماعها لخبر زواجه . وفي آخر  
مشهد لها وهي في طريقها الى الموت تفور من الداخل بالانفعال ويلعب  
المنولوج معها نفس الدور الذي يلعبه مع حسنين لكن السيناريو اذ  
احتفظ بمنولوج حسنين ليكشف لنا عن داخله لم يتسع لان نقلنا الى  
داخل نفيسة في الوقت نفسه وان حاول المخرج تغطية هذه الناحية بقدر  
الامكان بالتعبير عن باطن نفيسة من خلال مظهرها الخارجى في ثيابها  
ومشيتها وحركاتها ونظرات عينها . . يعينه في ذلك تمثيل مناء جميل  
المتقن .

---

### ● حسن (ابن الشارع)

---

« كان ابن الشارع كما كان يدعو ابوه في ساعات الغضب » (٣) .

حسن هو أكبر اخوته وقد فشل في تعليمه بسبب الفقر وتدليل  
والده .

---

(١) بداية ونهاية ص ٣٣٦ .

(٢) المرجع السابق ص ٤٧ .

(٣) المرجع السابق ص ١١ .

ولا يهمننا في الفيلم ان نعرف محاولاته الفاشلة للالتحاق ببعض الاعمال التافهة . نراه في البيت بلا عمل وامه تسخر من تنطعه . ولكنه لا يلبث ان يجد العمل المناسب له مع على صبرى ، فتوة يحمى القهوة من عبث البلطجية . يلمع نجمه في حى العاهرات بانتصاره على محروس البلطجى بعد معركة عنيفة أنقذه فيها استخدام رأسه فى الضرب . وأطلقوا عليه حسن الروسى فى الرواية أو حسن أبو الروس فى الفيلم .

ويصبح حسن رفيقا لاحدى العاهرات ويعمل فى تجارة المخدرات وان كان لا يكسب منها ماينبغى . ومايكسبه يصرفه على أعوانه للاحتفاظ بتدعيم مركزه .

ويعزله هذا العالم الخاص عن أسرته . وان كان يتردد عليهم فى البداية يحمل لهم بعض الهدايا . ولكن لا يلبث أن ينعزل عنهم تماما . ولكن عندما يزوره أخوه حسين ثم حسنين من بعده لسد احتياجاتهما المالية لا يدخر وسعا لتوفير طلبهما .

وقد احتفظ لنا الفيلم بإبعاد شخصيته كما هى فى الرواية وما فيها من تناقض فرغم شراسته التى تدعمها قوته الجسمية يحمل قلبا كبيرا نحو أسرته ((كان حب أسرته العاطفة الشريفة الوحيدة التى يخفق بها قلبه ، ولعلها الاثر الوحيد الذى تركته امه فى خلقه)) (١) وان كان ضعفه نحو أسرته لم يمنعه من رد أخيه حسنين بحزم عندما فكر فى مهاجمته .

حسين : يعنى مافيش فائدة ترجع عن سيرك ده

حسن : أنا مستعد أرجع .. على شرط

حسين : ايه هو ؟

حسن : انا صرفت عليك من مال حرام .. اقلع البدلة اللى عليك وتعالى نبتدى سوا من اول وجديد .

ويستقط حسن فى النهاية ، كما تسقط نفيسة ، وكما ينسقط حسين ، حيث يتمكن أعداؤه من اصابتة بجرح خطير فى رأسه وبصبح طريد العدالة .

---

(١) بداية ونهاية ص ١٤٤ .



## ● حسين (الغري)

هو النقيض المباشر لشخصية حسنين على طول الخط ، صورته المعدولة من وجهة النظر الاجتماعية على الأقل . فاذا كان حسنين أنانيا لا يحب الا نفسه فحسين يحب أسرته ويضحى في سبيل غيره ، عندما نجح في البكالوريا رضى بالعمل لمعاونة أسرته على العيش بدلا من مواصلة التعليم . ويحاول الباشكاتب أن يغريه بالزواج من ابنته لكنه يمسك نفسه من أجل أسرته ((كان حسين أشبه الابناء بأخلاق أمه في صبرها وعقلها وإخلاصها للأسرة)) (١) .

واذا كان حسنين لا يراعى تقاليد الجوار ويطارد بهية في السطح ، فان حسين ينتقد تصرفه ويؤنبه .

حسين : هي قلة أدب منى انى أكون انسانا يقدر الجمال .

حسين : قلة أدب كونك تفكر تخون الراجل اللى اتتمنك على بيته الراجل اللى بيعطف علينا .. ده اخترع حكاية الدروس عشان يساعدنا .

واذا كان حسنين يميل الى التظاهر الاجتماعي فان حسين يرفض الكذب .

واذا كان حسنين يرفض الواقع ويتمرد عليه فحسين يسلم به ، لا عن خمول أو تخاذل عن النضال ولكن عن تعقل وتبصر للامور . فهو يعمل على تغيير الواقع بقدر ما يستطيع ولكن بدون تهور أو اندفاع أعمى .

واذا كان حسنين تجتاحه تطلعاته الطبقيّة وتدفعه الى فسخ خطوبته من بهية وطلب يد ابنة يسرى بك لركوب طبقة أعلى ، فان حسين يذهب ليطلب يد بهية .

ولذلكبقى حسين وحده من بين أبناء الاسرة بعيدا عن السقوط . ولم يختلف الفيلم عن الرواية في تصوير أي بعد من أبعاد شخصية حسين فيما عدا القليل النادر مما ذكر في الرواية عن بعض صراعاته النفسية وأسقطه الفيلم .

---

(١) بداية ونهاية ص ٢٤ .

## ● الأم (رأس الأسرة)

«يالها من امرأة عظيمة شاء الله أن يبتلى أسرتنا بمصيبة قاصمة ولكن سبق لطفه فقدر أن تكون هذه المرأة أمنا . ماذا يكون مصيرنا لولاها ؟» (١) .

هذا هو رأى حسين في أمه عندما وردت على ذهنه وهو في طريقه الى طنطا داخل القطار .

والواقع أن الأم كانت بالفعل عصب الأسرة . ورأسها المدبر بعد أن تركها الأب في مهبط العواصف عرضة للجوع والتشرد .

ويبرز دور الأم في بداية الرواية كما يبرز في بداية الفيلم وتكون هي الشخصية السائدة ثم يشحب دورها بالتدرج بعد ذلك .

في المشاهد الأولى نراها تبذل جهدها للحصول على المعاش . تفرض نظاما صارما في الطعام ولا تقبل الخروج عليه ، تسخر من تنقطع حسن . تضربه على صدره وتأمره أن يبحث له عن مورد رزق . تدفع ابنتها للعمل بالخياطة وتقوم هي على خدمة البيت . تباع الاثاث قطعة بعد أخرى لتوفر الطعام للافواه ولا تنهون في تأنيب ابنائها بعنف عندما يصدر خطأ عن أحدهم كما حدث عندما كسر زجاج النافذة . لا تسمح بتدخل حسنين للاعتراض على بيع الاثاث ، وترفض اعتراضه على عمل اخته بالخياطة ..

والحزم هو سمتها الاساسية الواضحة في كل تصرفاتها . ولكنها تكشف عن قلب الأم العطوف عندما يزورها حسن ابنها العاق بعد غيبة طويلة فتنتحي به جانبا تسأله عن حاله . وعندما ينجح حسين ترفض أن تتحكم في مستقبله كما تتحكم في حياته وتترك له فرصة الاختيار أن يواصل تعليمه أو يعمل لمعاونتهم على العيش .

وبعد تخرج حسنين من المدرسة الحربية يصبح هو صاحب الصوت الاعلى ويحرك الأم والأسرة بعد أن كانت هي التي تحركه . وتضطر أن تستسلم لرغبته في العزال وأمام ثوراته على وضع الأسرة وأخوته لاتملك غير أن تدعوه الى التريث .

(١) بداية ونهاية ص ١٩٨ .

وفي النهاية يصل اليها الابن جريحا بينما يترك حسنين البيت الى القسم حيث يتسلم أخته العاهرة . وندرك أن الظروف كانت أقوى من هذه الأم العظيمة فقد سقط أبناؤها رغم كفاحها البطولي المرير لحمايتهم وان بقي لها منهم حسين .  
وهذه هي مأساة الأم في الفيلم كما هي في الرواية .

### ( ج ) التقويم الفني للفيلم

بعد أن ناقشنا البناء المعماري للأحداث بين الفيلم والرواية ثم مفهوم الشخصيات بينهما ، نصل الى المستوى الأكثر خصوصية من المناقشة وان كان هذا لايعنى بالضرورة أنه الأكثر أهمية بالنسبة لدراسة المشكلة الجمالية للأعداد السينمائي من الرواية الى الفيلم . وكل ما ذكرناه يسهم في توضيح نقط الاتفاق بين الفيلم والرواية ونقط الخلاف بينهما ويفسر لنا كيف تتم عملية الترجمة ومدى ماحققته من توفيق . ويسلمنا في النهاية - بصورة أفضل - الى ما نريد أن نطرحه الآن للمناقشة عن دور الصورة السينمائية في هذه العملية .

وعند هذا المستوى يبرز دور المخرج ويصبح هو المسئول الأول وان كان هذا لا يرفع عنه المسئولية بالنسبة لبناء الأحداث وبناء الشخصيات من الوجهة الدرامية السينمائية السابقة ذلك أن عملية الابداع الفني السينمائي عملية متصلة ومتداخلة وان اشترك في اعدادها فنانون وفنيون مختلفون وتم تنفيذها من خلال عمليات عديدة ، والمخرج وحده هو الذي يستوعب كل هذه العمليات ويوجه كل العاملين معه أو يناقشهم في عملهم أو يوضح ما يريده . وعلى قدر وضوح مفهوم العمل في ذهنه تتوقف نتيجته النهائية الى حد كبير . ذلك أن هناك عوائق كثيرة تحول بينه وبين تحقيق ما يريده ؛ وقد ينجح في تذليلها بصورة أو بأخرى ولكن اذا كان مفهوم العمل غير واضح في ذهنه - أصلا - فلا أمل في الوصول اطلاقا الى نتيجة مرضية مهما بذل العاملون معه من جهد .

وقد شارك صلاح أبو سيف في وضع سيناريو بداية ونهاية مع صلاح عز الدين والمناقشة السابقة تكشف لنا عما وصل اليه سيناريو الفيلم من نضج واقترب من مفهوم الرواية الى حد كبير . ولا جدال في أن صلاح أبو سيف من أعمق المخرجين فهما لتجيب محفوظ ، ويرجع



ذلك الى التقارب الواضح في المزاج الفنى بينهما كما تدل عليه أعمال كل منهما رغم اختلاف الوسط . وكانت العلاقة الفنية الطويلة بينهما في أعمال مشتركة نتيجة طبيعية لهذا التقارب ثم كانت سببا في تدعيمه . وفى رأى أن «بداية ونهاية» من أنضج ما أثمرته هذه العلاقة بينهما ان لم تكن أنضجها على الإطلاق .

وتتعدد امكانيات الصورة السينمائية في يد المخرج على نحو ما سبق أن بيناه : الإطار ، الحركة داخله ، وزاوية الكاميرا ، وحركتها ، والممثل ، والملابس ، والديكور ، والاضاءة ، والاكسسوار ، والمونتاج . . ثم التكوين العام الذى يجمع بين عناصر الصورة المختلفة . وذلك فضلا عن جانب الصوت من موسيقى ومؤثرات . . ثم الايقاع الذى يجمع بين كل هذه المكونات البصرية والسمعية معا . (راجع بين البناء الفيلمي والبناء الروائى) .

وقد يفيدنا تجميع وتصنيف استخدامات كل عامل من هذه العوامل فى «بداية ونهاية» . غير أن هذه العوامل لا تعمل منفردة كل منها على حدة وإنما تعمل معا على تجسيم شخصيات الرواية وأحداثها . ويحدد لنا أسلوب المخرج الإطار العام الذى يجمع بينها فى وحدة متكاملة . . ومن ثم فعلى أن نبحث فى الإجابة على الأسئلة التالية بالتحديد .

كيف استطاع صلاح أبو سيف أن يستخدم هذه العوامل فى تجسيم شخصيات الرواية ؟

كيف استطاع أن يستخدمها فى تجسيم الأحداث ؟

### ١ - الصورة والشخصية والممثل :

بعد أن شاهدت الفيلم ثلاث مرات متتالية قبل أن اكتب هذه الدراسة مباشرة وكنت قد شاهدته من قبل مالا يقل عن ثلاث مرات أخرى ، تبين لى أن أبرز ما يستخدمه صلاح أبو سيف من عوامل الصورة السينمائية هو الممثل وليس المونتاج كما قد نتوهم للوهلة الاولى تحت تأثير استعراض صلاح أبو سيف لمهارته فى هذه الناحية التى تركتها فيه فترة عمله الاولى لمدة عشر سنوات فى المونتاج قبل أن يتحول الى الإخراج . وبعد تأمل لأعمال صلاح أبو سيف وقد رأيتها جميعا وسبق أن قدمت عنها دراسة شاملة (١) ، وجدت أن هذا الحكم

(١) النظر : إخراج صلاح أبو سيف - مجلة «المجلة» عددى يناير وابريل ١٩٦٣ .

لا يقتصر على بداية ونهاية وحده وإنما ينسحب على كل أفلامه تقريبا .  
فالممثل هو العنصر الهام في يد صلاح أبو سيف ويأتي المونتاج في المرحلة  
التالية بل أن وضوح استعراض صلاح أبو سيف لمهارته في المونتاج أحيانا  
يفقد العمل تلقائيته ويفلب عليه تكلف الصنعة .

وهو ما لانجده اطلاقا بالنسبة للممثل في افلام صلاح أبو سيف  
الذى يبدو مقنعا للغاية حتى في اصغر ادواره .

ولا يرجع ذلك الى قدرة صلاح أبو سيف وحدها على اختيار الممثل  
المناسب للدور ، ذلك أنه من الممثلين من يقوم بنفس الدور تقريبا مع  
مخرج آخر ولا يصل الى نفس النتيجة وإنما يرجع أيضا الى قدرته على  
توجيه الممثل في حركاته وإشاراته وسكاته ، بما يتفق والشخصية التي  
يقوم بها . وقد دل صلاح أبو سيف على استاذيته في هذه الناحية على  
وجه الخصوص . وما كان له أن يصل الى هذا المستوى بغير دراسته  
المتعمقة لشخصياته .

وإذا حاولنا أن نتأمل أهم أفلامه نجدها جميعا تدور في نفس الاحياء  
والمستوى الاجتماعى وتضم نفس النوعية من الشخصيات تقريبا ، وهى  
شخصيات ابن البلد في البيئة المصرية الشعبية التى يسكنها أبناء الطبقة  
المتوسطة الصغيرة . انها نفس البيئة ونفس الطبقة ونفس الشخصيات  
التي تدور حولها أعمال نجيب محفوظ الاجتماعية ويعرفها كل منهما  
معرفة جيدة .

ولأنه يختار الممثل جيدا وفقا لمفهوم الشخصية الواضح في ذهنه  
ويعرف كيف يوجهه وكيف يختار ملابسه وكيف يوظف بقية العناصر  
السينمائية الأخرى لتدعيم دوره ، نجد من الممثلين من وصل الى أرقى  
مستوياته وقدم أفضل أدواره فى أفلام صلاح أبو سيف مثل : نجمة  
ابراهيم فى دور ريا فى «ريا وسكينة» وشكرى سرحان فى دور امام  
وتحية كاريوكا فى دور شفاعات فى «شباب امرأة» وفريد شوقى فى دور  
هريدى فى «الفتوة» وعمر الشريف فى دور حسنين وسناء جميل فى دور  
نفيسة فى «بداية ونهاية» وحمدى أحمد فى دور محجوب فى «القاهرة  
٣» .

وتحدد الملابس المظهر الخارجى للشخصية ، وفى «بداية ونهاية»  
تبرر بوضوح العناية باختيار الملابس التى تكشف عن سمات الشخصية  
النفسية أيضا فضلا عن تحديد المستوى الاقتصادى بالإضافة الى تحديد  
زمن الأحداث . فالطربوش الذى نراه أكثر من مرة على رأس أكثر من

شخصية مثل فريد أفندى والباشكاتب وحسين يسهم فى تعديد زمن الاحداث وكذلك حمالة البنطلون التى يكشف عنها حسنين عندما يخلع جاكته والبابيون حول رقبة على صبرى . وتكشف لنا الملابس الفقيرة لأفراد الأسرة عن مستوى ضيقهم المالى . ويتضح لنا ذلك مع رؤية أول أعضائها حسنين فى أول مشهد عائدا من المدرسة يرتدى جاكته تختلف عن البنطلون . كما نلاحظ التمزق بفعل القدم فى بعض ثيابهم .

أما الملابس السوداء الكالحة التى ترتديها كل من نفيسة واسها بصفة دائمة فهى فضلا عن تعبيرها عن الفقر تضيف عليهما مسحة الحزن اللازمة وتساعد فى خلق الجو الكابى للاحداث . وتدل ثياب سلمان المنهدلة فضلا عن قدارتها الشديدة عن نوع شخصيته بل ونوع مهنته أيضا وتكون من جاكته قديمة على جلباب وفوق الرأس طربوش مطبق ، حافته مريثة .

وعندما يصعد حسين للتدريس لسالم بن فريد أفندى لاينسى صلاح أبو سيف أن يجعله يرتدى الجاكته فوق البيجاما ثم يضع الطربوش على رأسه كعادة أولاد الفقراء وقتها . فهو يخجل أن يصعد بالبيجاما ، وفى الوقت نفسه يريد ادخار البدلة حتى لا تستهلك بسرعة . وهذا وقد نص نجيب محفوظ على هذا الزى فى روايته .

**وتستخدم الملابس كجزء من الحدث له قيمة تعبيرية عندما نرى حسنين يضع بجساره ساقا على أخرى وهو مع حسنين فى انتظار يجرى بك بصالة القصر ، فيظهر نعل الحذاء المتآكل بوضوح . ويشير حسنين الى شقيقه على نعل حدائه وينتبه حسنين فيرفع ساقه عن الاخرى ويجلس فى اعتدال .**

**وما هو اهم من الملابس عند صلاح أبو سيف فى تعديد صورة المثل والتعبير عن شخصيته فى حالاتها المختلفة تلك الحركات الصغيرة التى تصدر عنه تلقائيا ويهتم صلاح أبو سيف بهذه الحركات اهتماما واضحا . ويمد المثل بكمية وفيرة منها . مما يدل على عمق دراسته للشخصية .**

ونضرب مثلا على ذلك حركة عمر الشريف فى دور حسنين وهو يسمح كفه فى الجاكته عقب اضطراره لقبول مد يده لمصافحة رجل عجوز من أهل الحارة يعزبه فى والده فى أول مشهد . وهذه حركة مدروسة ومعبرة والاهم من ذلك أنها تصدر عن المثل بصورة تلقائية وناعمة بحيث لا تلفت نظر المتفرج .



واذا كان حسنين يمد يده للمصافحة ثم يمسحها تأففا في أول الفيلم: فانه بعد أن يتخرج من المدرسة الحربية يتجاهل تماما مصافحة اليد التي تمتد اليه من أهل الحارة يهنئه صاحبها بالنجاح . وفي هذه الحالة تبدو حركة مقصودة واضحة للمشاهد . وهكذا يفيد صلاح أبو سيف من الحركة وقلبها للتعبير عن التطور النفسي لحسنين . ونعود الى بداية الفيلم عندما يخرج حسنين من المطبخ بعد أن تناول الجبنة والحلاوة سرا فنراه يمسح فمه من اثر الاكل يظهر كفه كعادة أبناء البلد على عكس ما نجده من حركة مماثلة في الأفلام الأجنبية حيث يمسح الشخص فمه ببطن كفه . وتزداد القيمة التعبيرية لهذه الحركة اذا ما علمنا انه يقوم بها وقد بدأ باعتراضه الشديد على أن تعمل اخته خياطة فهذه تذكرنا بطلباته في الطعام التي لاتحملها الاسرة وفي الوقت نفسه يرفض مورد رزق شريف بدافع التظاهر الاجتماعي مما يكشف عن تناقضاته الداخلية من البداية . تلك المتناقضات التي تودى به في النهاية .

ومنها أيضا حركة كفه يتحسس الاثاث الذي يجلس عليه عندما صعد الى شقة فريد افندى لأول مرة وكانت أمه قد بدأت تبيع اثاث منزلها .

وبينما هو يفتح مع فريد افندى موضوع طلب يد ابنته بهية تتسلل أصابعه الى موضع زرار مفتوح من جاكطة البيجاما التي يرتديها تحت جاكطة البدلة لتمكين اغلاقها .

ومنها نظرة الاعتزاز التي يلقي بها على زملائه بعد مصافحة يسرى بك في السينما . ومنها حركة أصابع يده المتوترة على مكتب يسرى بك وهو يتجرا على طلب يد ابنته ..

وفيما عدا عمر الشريف في دور حسنين نجد من الحركات المماثلة التي يقوم بها الممثلون تعبيرا عن الشخصيات التي يقومون بها حركة أمينة رزق في دور «الأم» وقد هادت - في أول الفيلم - بعد بحث طويل وراء اجراءات صرف المعاش تجلس على الكنبه وتخلع حذاءيها ثم تأخذهما بين يديها وتصفقهما معا عدة مرات لترفع عنهما ما علق بهما من غبار ، على عادة السيدة المصرية الفقيرة بعد أن تقطع مسافة كبيرة من المشى . وقبل أن تبدأ الأم تأنيبها لحسنين على طلبه يد بهية نراها تزدد ريقها في لحظة صمت قصيرة تعبر عن شدة الانفعال - أي حركة الازدراء - وتنبئ بالهجوم العاصف على حسنين .

وسناء جميل في دور «نفيسة» تشوح بيدها تماما كما تشوح بنت البلد الفقيرة وهي تقول لسلمان خائفة «أنا هاروح» . حركة فيها خوف بنت البلد ودلالها حيث تشعر بأنها مرغوبة . وحركة نفيسة التلقائية عندما تميل بجذعها لتقضم فتلة خيط بصدر جاكته حسنين حركة مدروسة لاتصدر الا عن خياطة . كما أنها تعبر أيضا عن نوع مشاعرها نحو شقيقها حسنين الذي تمنحه ريبالا يعدها حتى يستطيع السهر مع زملائه كما يريد .

وفريد شوقي في دور «حسن» يمد يده في جيبه ليخرج ما به من نقود ، يناولها لأمه ثم يلمح بين قطع النقود في يد أمه شيئا ما يلتقطه بسرعة ويعيده الى جيبه قبل أن تلمح أمه طبيعة هذا الشيء وطبيعي أن تثير هذه الحركة المشاهد الذي لابد وأن يدرك أنها شيء غريب ولا بد أنها قطعة من المخدرات بعد أن علمنا أنه بدأ يعمل مع علي ضبري في تجارتها . وإذا لم يصل المشاهد الى هذا الاستنتاج فستبقى للحركة غرابتها المطلوبة بعد أن أصبح لحسن عالمه الخاص بعيدا عن الأسرة .

وتعبر حركة حسن وهو يكسر الفطيرة بيديه ثم يقربها الى أنفه ليتعرف على طبيعة السمن المصنوعة منه - وكان فريد أفندي قد أهدى الفطيرة للأسرة - عن حركة «أصيلة» لابن البلد الناصح . وتمثلها حركته عندما «يدب» يده في برطمان السمن الذي أحضره ضمن هديته للأسرة في العيد ثم يخرج أصابعه يدفعها تحت أنف شقيقه وهو يقول «ده سمن ... سمنة بلدى معتبرة» .

وصلاح منصور في دور «سلمان» ابن البقال يرفع يده بسلة البيض ليعلقها في مشجبها دون أن ينظر الى موضعه بينما يواصل البيع للزبائن كأي بائع أصبحت أطرافه بحكم العادة تعرف طريقها الى الأشياء المطلوبة حوله دون بذل انتباه خاص . وعندما يحيى نفيسة داخل الدكان بتقديم البونبونى يمد كفه داخل العلبة مفرودة على آخرها وكأنه يصدد اغتراف كبشة منها ولكننا نفاجأ بأنه لا يخرج بيده سوى واحدة منها فقط يقدمها لنفيسة .

وهكذا يبدو من هذه الأمثلة - التي لا يمكن أن تكون شاملة تماما - الى أي مدى ينجح صلاح أبو سيف في إعطاء الشخصية طابعها الخاص في مختلف أحوالها من خلال هذه الحركات المدروسة . وكلها أشبه بلوازم العادة اللصيقة بالشخصية . وهي حركات بسيطة لكنها خاصة ومعبرة . وقد حرصت على ذكر العديد منها لأنها - كما أرى - هي ما تضيف على

الشخصية طابعها الخاص . وهى ما يميز صلاح أبو سيف فى عمله على غيره من المخرجين .

وقد لجأ صلاح أبو سيف الى استخدام اللقطات المتوسطة فى الحجم مما يبرز هذه الحركات الخاصة دون اسراف فى التركيز . وفى بعض حالاتها فضل استخدام اللقطة العامة لوضوح الحركة من ناحية ولاهمية الحدث المحيط بها . فلقطة الأم مثلا وهى تصفق فردتى حداثها مأخوذة فى لقطة عامة . لأنه من المهم أيضا أن نرى كيف تجلس على الكنبه .

ولم تكن هذه الحركات الخاصة وحدها ما يعطى الشخصية طابعها الخاص وإنما هناك طريقة المشى وطريقة الحديث والطابع العام لنظرة العين وطابع الحركة العام للممثل وحجم جسمه ، وهى كلها مما تدخل فيه امكانيات الممثل بنصيب وافر وينحصر دور المخرج فى الاختيار والتوجيه .

أما بخصوص الحركة نفسها فالمخرج هو الذى يحددها بالطبع وهى مما يدخل فى طريقة سرده للحدث الى جانب انها تدخل فى طريقة رسمه للشخصية . ونضرب مثلا على ذلك خروج نفيسة من القسم فى نهاية الفيلم خلف شقيقها حسنين ذليلة كسيرة كالكلب الضال . المخرج هو الذى يحدد موضعها من أخيها ويحدد خط سيرها بالنسبة للأجسام المحيطة بها ويحدد سرعة المشى ، وقد يتركها بعد ذلك أو يحدد لها طريقة وضع الرأس واليدين أثناء المشى ولكن لا بد وأن يصف لها الحالة النفسية المطلوبة . ومع ذلك فإن كل هذا لا يحقق الحضور المطلوب فى تلك اللحظة لشخصية «نفيسة» كامل على، أخت حسنين الضابط وحسن البلطجى بكل ما لها من أبعاد نفسية واجتماعية وجسدية خاصة . . . . . وذلك هو ما يحققه الممثل وحده معتمدا على موهبته الخاصة وهى ما تميز ممثلا عن آخر . ومن هذه الناحية تأتى أهمية اختيار الممثل المناسب للدور .

ولا شك ان صلاح أبو سيف قد وفق فى اختيار سناء جميل لدور نفيسة وأمينة زرق لدور الأم وفريد شوقى لدور حسن وعمر الشريف لدور حسنين وحسين كمال لدور حسين ، وان بدا الأخير أن أكبر سنا مما يجب لطلبة فى السنوات النهائية للمدرسة الثانوية . اما صلاح منصور فكان سلمان لو خرج لنا من الكتاب نفسه . ولم يقل توفيقا فى اختياره للممثلين الذين أدوا الأدوار الثانوية فكانوا تجسيما حيا لما ورد عنها فى رواية نجيب محفوظ مثل فريد أفندى الموظف البسيط الطيب القلب



وعلى صبرى المغنى القديم المغمور الذى يلجأ فى النهاية الى تجارة المخدرات  
وحسان حسان حسان الباشنكاتب الذى يجد فى الموظف الجديد صيدة  
كزوج لابنته ..

هذا ولم نأت بعد على كل العوامل التى يستخدمها المخرج لتجسيم  
شخصيات الرواية فى صورة سينمائية على الشاشة . ذلك ان هذه  
الشخصيات لا تكشف عن نفسها الا من خلال الحدث . وهذا ما ينقلنا الى  
بحث النقطة التالية فى الفيلم عن الحدث والصورة السينمائية للإجابة على  
السؤال الذى سبق اثارته عن مدى استخدام صلاح أبو سيف لامكانيات  
الصورة السينمائية فى تجسيم احداث الرواية .

## ٢ - الصورة السينمائية والحدث :

ليس الديكور هو أهم ما فى الصورة السينمائية لكنه الاطار الذى  
تتحرك داخله الشخصيات وتجرى فيه الاحداث وهو أول ما يواجهنا من  
محتويات الصورة العامة . كما ان اللبس هو أول ما يواجهنا من شخصية  
صاحبه . ومن ناحية أخرى فان العناية التى يوليها صلاح أبو سيف  
لليكور والاكسسوار المتعلق به ترفع من قيمته كثيرا فى افلامه وتدفع به  
الى المقامة كعامل مميز فى الصورة السينمائية التى يخلقها صلاح أبو سيف .  
واهتمامات صلاح أبو سيف بالتفصيل التى سبق ان اطلعنا على نماذج  
منها فى الملابس وخرجات الممثلين التفصيلية الصغيرة تنعكس ايضا على  
الديكور واستخداماته للاكسسوار .

وأول ما يواجهنا من ديكورات « بداية ونهاية » هو ديكور الحارة  
الضيقة المزدحمة بالناس والدكاكين ، تحدد لنا البيئة الاجتماعية والمستوى  
الاقتصادى العام للشخصيات التى نقبل على سرد حكايتهم . ويتحدد بالتالى  
أنواع الأماكن التى سندخلها وكلها من الأماكن الشعبية الفقيرة التى درسها  
صلاح أبو سيف ونجح فى تصوير تفاصيلها فى أهم افلامه .

والديكور الأساسى فى « بداية ونهاية » هو ديكور شقة الأسرة .  
ويحرص صلاح أبو سيف دائما على أن يكون الديكور بما فيه من اكسسوار  
مناسبا تماما لمستوى الشخصيات التى تعيش فيه . لذلك كانت شقة  
الأسرة شقة فقيرة وأول مظاهر فقرها - عدا الحى نفسه ثم البيت - انها علاوة  
على ذلك تحت الأرض . فهي شقة فى البدروم حوائطها كالحة متآكلة تنشع  
بالرطوبة ، وبابها من الخشب على الطراز القديم . والفرش داخل الشقة

سراير من حديد وكتب وكراسي من الخشب ودولاب • والمكتب عبارة عن منضدة صغيرة • وعليها جميعا يظهر فعل الزمن •

**وصلاح أبو سيف مغرم باستغلال الحوائط فلا يتركها خالية أبدا •**  
وعلى حوائط الشقة نجد من مواد الاكسسوار ما يظل فى الخلفية الى أن يأتى الوقت المناسب لاستغلالها مثل لوحة « الصبر مفتاح الفرج » ويبرز دورها عقب عودة نفيسة من شقة سلمان حيث تقف خلف باب حجرتها متأثرة الى جانبها تظهر هذه اللوحة على الحائط • وهناك أيضا لوحة أخرى معلقة فى الصالة تحمل عبارة « اتق شر من أحسنت اليه » وهى عبارة غريبة • وأظن ان صلاح أبو سيف قد وضعها ليربط بينها وبين شخصية حسنين الذى يبالغ الفيلم فى ادائه أكثر مما تدينه الرواية (كما سبق أن رأينا فى تحليلنا لشخصيته بين الفيلم والرواية) • وتأتى هذه اللوحة بقصد تأكيد هذا الاتجاه • وبغض النظر عما فى هذه الادانة لحسين من تحريف لشخصيته فإن استخدام هذه اللوحة واستخدام اللوحة السابقة يحد من اتساع مفهوم الأحداث • والموضوع أغنى كثيرا من أن تلخصه مثل هذه الحكمة أو تلك •

أما صورة الأب المعلقة على الحائط فانها تظهر فى أكثر من مشهد من المشاهد التى تجرى داخل الشقة • ولكن قيمتها التعبيرية تظهر بوضوح فى المشهد الذى يثور فيه حسنين على وضعهم بعد أن تخرج فى المدرسة الحربية ويأمر بوقف أخته عن العمل بالخياطة وترك هذه الشقة والخى كله • كما كانت صورة الأب وحدها بارزة على حائط الشقة الجديدة فى أول مشاهدتها الذى ينتهى بثورة أخرى من ثورات حسنين بعد أن فسخ خطوبته من بهية التى أقبلت مع أمها لزيارته وتحديد موعد الزواج • وكان هذا الاستخدام للصورة فى كلا المشهدين مقبولا •

كما يظهر فى خلفية المشاهد الأولى بالصالة ساعة حائط كبيرة من الطراز القديم • ولا ينسى صلاح أبو سيف بعد مشهد بيع الأثاث ان يجعلنا نرى فى خلفية الصورة أثر الساعة على الحائط • فيحمل الينا باختصار وبصورة أقوى تأثيرا خبر بيعها •

ومن الاستخدامات المؤثرة أيضا لقطع الاكسسوار الكرسى الذى تهبط عليه الأم جالسة لتسترد أنفاسها من الفرحة عقب سماعها خبر نجاح ابنها • وكان بائع الأثاث يجمع الأثاث الذى تم له شراؤه وجاء يطلب منها أن تقوم ليأخذ الكرسى • وقد سبق أن استخدم كوكتو نفس الحركة تقريبا فى أول

أفلامه وأمتعها « الحسناء والوحش » ١٩٤٦ ولا أدري إن كان صلاح أبو سيف قد رأى هذا الفيلم قبل إخراج فيلمه « بداية ونهاية » ١٩٦٠ أم إن المسألة من قبيل توارد الخواطر • وعلى كل حال فالمسألة لا تحتاج إلى الاقتباس ولم يكن من الصعب على صلاح أبو سيف أن يتوصل إلى هذا الاستخدام بنفسه • وقد جاءت الحادثة في « بداية ونهاية » ملائمة ومعبرة ونابعة عن الموقف وتتفق وأسلوب صلاح أبو سيف •

وخارج حدود الأسرة نجد كذلك الكتابة على الحوائط مثل أسعار المشروبات مكتوبة على حائط القهوة خلف حسين وعلى صسبري ، تؤكد جو القهوة البلدي وتحدد الأسعار التي تسهم في تحديد زمن الأحداث بمقارنتها بأسعار اليوم •

وخلف مشهد الاشتباك بين نفيسة وسلمان بعد أن غدر بها وهي تطالبه بأن يرفض أمر أبيه بالزواج من غيرها نقرأ على الحائط بخط رديء وحروف كبيرة اعلان عن ماذون شرعي (١١) •

ومن استخداماته المعبرة لقطع الأكسسوار أيضا استخدام المرأة في حجرة نفيسة تسرع بالنظر إلى صورة وجهها فيها عقب عودتها من شقة سلمان مباشرة فتتنقل لنا احساسها الداخلي بالقلق • وبعد معركتها مع سلمان وغدره بها تعود إلى المرأة وما أن تلقى نظرة على صورتها على سطحها حتى تمسك بأقرب جسم حاد وتقذف به المرأة فتخطئها •

أما المرأة الكبيرة في بيت حسن فيستخدمها المخرج لوصف ما يجري بعيدا عن حسين الذي نراه جالسا وحده في انتظار شقيقه حسن بينما نرى صورة حسن من خلال المرأة وهو يتجه إلى رفيقته سناء تمنحه أساورها ليعود بها إلى حسين فكانت اللقطة بذلك أكثر ثراء مما لو انتقلنا بين حسين ينتظر من ناحية وما يجري بين حسن ورفيقته من ناحية أخرى •

وداخل الديكور يتحرك الممثلون • ونقصد بالحركة هنا الحركة التي تحكي الحدث وتحمل في الوقت نفسه طابع الشخصية • ويصل صلاح أبو سيف إلى ذروته من هذه الناحية في « بداية ونهاية » في مشهدين أولهما مشهد الصراع بين حسين وحسين • عند ما ذهب الأول ببذله الرسمية إلى الثاني يطلب منه بداية حياة جديدة بعيدة عن الجريمة • فقد أخذت الحركة بينهما شكل التفاف دائري من جانب كل منهما حول الآخر • وكانا في حركتهما أشبه بحيوانين مفترسين يتصارعان داخل قفص



مغلق • والواقع ان مثل هذا التشبيه الأدبي لا يحدد لنا تماما جوهر التعبير السينمائي لهذه الحركة ولكنه يقربنا منه ، ذلك انه اذا كان من الصعب تحويل ما هو أدبي على وجه الخصوص الى ما هو سينمائي فمن الصعب أيضا تحويل ما هو سينمائي على وجه الخصوص الى ما هو أدبي • والتعبير هنا بالحركة كان تعبيراً سينمائياً خالصاً •

والواقع ان حركة الممثلين وحدها لا يمكن عزلها عن الحركة في المشهد كله التي تخلقها أيضا حركة الكاميرا ونقلات المونتاج من لفظة الى أخرى • كما ان التكوين العام للكادرات داخل هذا المشهد لا يمكن اغفال تأثيره كذلك •

ولما كان الدافع لحركة حسنين هو خوفه على النجمة فوق كتفه فان كتف حسنين تبرز دائما في المقدمة بينما يقف حسن في الخلفية في مواجهه الكاميرا • او بمعنى آخر في مواجهة النجمة فوق الكتف التي يجمعه بها كادر واحد في منظر متوسط •

والمشهد الثاني الذي تبرز فيه قيمة حركة الممثل أيضا على غيرها من عوامل سينمائية أخرى توظف لحديثها ، مشهد اعلان حسنين بين أسرته لفسخ خطوبته من بهية بعد خروجها غاضبة مع أمها • فقد وقع الخبر على الأسرة كالقنبلة وكان لكل منهم ردود أفعاله الخاصة التي عكستها لنا حركتهم وفي مقدمتهم حسنين نفسه الذي أخذ يقطع المكان ذهابا وإيابا من اليمين الى اليسار وبالعكس مخترقا أعضاء أسرته وهو يعلن بعصبية عن طموحه الطبقي بالزواج من واحدة أخرى أرقى طبقياً ثلاثم مركزه الجديد بعد أن أصبح ضابطا •

ويضاغف من حدة حركته متابعة الكاميرا له بحركة عرضية الى الشمال والى اليمين فتتمر الكاميرا على أعضاء الأسرة المحيطة به فيدخلون الكادر ويخرجون منه وهم يتابعون حركته يحاولون أن يفهموا منه سبب تصرفه •

وكان حسنين أشدهم اعتراضا على هذا الموقف غير الكريم من شقيقه • لذلك نجده يحاول ملاحقة شقيقه في حركته وفي النهاية عند ما يخرج حسنين من الكادر تاركاً المكان نرى حسنين يتجه في أثره ويقف عند نفس النقطة الأخيرة التي كان يشغلها حسنين من تكوين الكادر • وترهص هذه الحركة الأخيرة لحسين ووضعه داخل الكادر بما نراه فيما بعد ، حيث يتقدم لطلب يد بهية التي تخلى عنها حسنين •

وإذا كانت حركة الكاميرا هنا تعمل على مضاعفة تأثير الحركة المطلوب مضاعفتها فهي في مشاهد أخرى تساعد على تحديد الإطار المطلوب وتخلق العلاقة بين الخاص باللقطة القريبة والعام باللقطة العامة . مثل حركة الزوم الى الخلف من لقطة متوسطة لحسن يسند على صبرى في الغناء ويتسع الكادر بحركة الزوم الى الخلف للكشف الهسما بدأ في عملهما المشترك بالقهوة . فتراهما وسط التخت . ويتسع الكادر بمواصلة الحركة الى الخلف حتى يظهر الزبائن حول الموائد ويظهر أحد الأبواب على يمين الكادر . وهو الباب الذي يدخل منه محروس البلطجي .

وبحركة كاميرا عكس السابقة نحصل على الربط بين العام والخاص حين نبدأ بلقطة عامة لقهوة بلدى فقيرة وتتحرك الكاميرا ترافلينج الى الامام فتحد من اتساع الكادر لنرى حسن مع مجموعة من زملائه يلعبهم الورق . ويقبل على صبرى فيقوم معه حسن ويتقدمان الى الامام فتتحرك الكاميرا معهما الى الخلف ليظلا داخل الصورة فى لقطة امريكانى وعند ما يجلسان جانبا ويبدأن الحديث تقترب منهما الكاميرا ليصبحا فى لقطة متوسطة . وذلك لابراز أهمية ما يدور بينهما وعزله عن بقية الجو العام الذى لم يعد له أهمية بعد أن أحطنا به . وتقوم حركة الكاميرا بذلك بدور تعبيرى يسهم فى تدعيم سرد القصة .

وفى المثالين السابقين كانت حركة الكاميرا تحدد حجم الكادر وحجم الكادر وحده له أهميته الوصفية للحدث الى جانب قيمته التأثيرية ونضرب مثالا على ذلك اللقطة القريبة لكف نفيسة تمسك بالنصف ريال الذى ألقاه اليها العامل الميكانيكى بعد مضاجعتها ، واللقطات القريبة لوجه نفيسة تترجم لنا أزماتها النفسية عقب هذا الموقف ، وقبله ، عندما اقترحت الجارة أن تعمل نفيسة بالحياطة ، أو بعد سماعها لنبا سلمان .

والحجم المتوسط هو الحجم الغالب على لقطات الفيلم ولكن المشهد الأخير تلعب فيه اللقطات القريبة close ups الدور الأساسى فى نقل الانفعالات الحادة على وجه حسنين . وتساعد اللقطات القريبة على تقصير اللقطة حيث يمكن استيعابها بسرعة أكثر من اللقطة العامة . ومعنى ذلك انها تسمح بمونتاج أسرع يعمل على مضاعفة الانفعال . وهو ما حدث بالفعل فى هذا المشهد .

والواقع ان صلاح أبو سيف قد حشد امكانيات سينمائية عديدة للوصول بالمتفرج الى ذروة الانفعال بهذا المشهد الذى يمثل ذروة الفيلم .

فاستخدم الى جانب اللقطات القريبة وقطعات المونتاج السريعة نوعا ،  
بعض التكوينات المعبرة مثل لقطة نفيسة على الأرض بين ساقى حسنين .  
كما لجأ الى الموسيقى العاطفية الحادة ؛ تتداخل مع المتولوج العاصف الذى  
يعبر عما يجتاح حسنين من الداخل .

ومن التكوينات الجديرة بالذكر فى الفيلم عند ما يقبل فريد أفندى  
يحمل هدية العيد الى الأسرة . ويخبر الأم بطلب حسنين ليد ابنته .  
وكانت الأم فى الخلفية تواجه الكاميرا بينما الأب فى مقدمة الكادر من  
خلف ظهره وبينهما سلة الهدية على المائدة وعندما تسمع الأم الخبر تهبط  
جالسة فتحجب السلة جزئا من جسمها فى الصورة . ويدل هذا التكوين  
على مهارة خاصة فى التعبير الفنى عن الموقف . وقد استغل فيه صلاح  
أبو سيف أكثر من وسيلة تشكيلية فى التعبير بالصورة السينمائية مثل  
الحركة كما فى حركة الأم الهابطة الى أسفل . وحدود الكادر التى تجمع بين  
عناصر ثلاثة الأم وفريد أفندى والسلة فى لقطة متوسطة . وترتيب وضع  
الأجسام الثلاثة بالنسبة لبعضها بالاضافة الى التأثير الناتج عن تسطيع  
الصورة السينمائية فهى وان أوهمتنا بالعمق الا أنها صورة مسطحة فى  
النهاية ومن شأن هذا التسطيع أن يجعل الأجسام تتركب فوق بعضها حيث  
يلغى مسافة العمق بينها . وقد استغلت هذه الميزة فى هذا الكادر  
بإظهار صورة السلة وكأنها تقطع صورة الأم أو هى تقطعها بالفعل .  
وبالاضافة الى ذلك لا ننسى دور زاوية الكاميرا فى التقاط هذا التكوين .

وأى تغيير فى أى عامل من هذه العوامل السينمائية المذكورة للتعبير  
عن هذا الموقف كان من شأنه أن يغير التكوين تماما وبالتالي يغير التأثير .  
وربما نحصل على نفس التأثير بتكوين آخر على نفس المستوى أو أفضل  
منه ولكننا لا يمكن اغفال ما فى هذا التكوين من قدرة على التعبير  
السينمائى الثرى .

وقد سبق أن ذكرنا دور المونتاج فى المشهد الأخير والمونتاج كما هو  
معروف عن صلاح أبو سيف له أهميته سواء فى سرد القصة أو بالتعبير به  
نفسه كشكل فنى كما فى مشاهد التقابل بين علاقة نفيسة وسلمان من  
ناحية وعلاقة حسنين وبهية من ناحية أخرى . وفيما عدا هذا المثل الملموس  
الذى وضع فى الاعتبار فى بناء السيناريو نفسه نجد تقابلات أخرى يخلقها  
المونتاج باختياره اللحظة المناسبة للقطع بين المشاهد وبعضها يضرب عليها  
مثلا : القطع من نفيسة تحطم مرآتها غضبا على خيانة سلمان الى حسن



يغنى فى فرح سلمان • والقطع الى الام خلف طشت الفسيل بعد مشهد  
مطاردة حسنين لبهية على السطح

ويستخدم صلاح أبو سيف الاضاءة للتعبير عن الجو النفسى  
فالمشهد الأخير يدور فى ظلام الليل • والام تأمر باطفاء اللبنة الغاز ثم  
تواصل حديثها فى الظلام مع ابنتها عن تفكيرها فى أن تقوم بخبز العيش  
فى البيت بقصد التوفير فيعطى الظلام لهذا الحديث طابعه السرى • أما فى  
مشهد استسلام نفيسة لسلمان فى شقته فقد استخدم الاضاءة بأسلوب  
تعبيرى حيث تمت اضاءة المشهد على شكل نبضات من النور والظلام •

هذا وقد أكد تعبيرية هذا المشهد استخدام الكادر المائل • ومن  
الواضح ان صلاح أبو سيف أراد أن يعبر بذلك عن الحالة النفسية  
لشخصية نفيسة غير انه قد خرج بذلك - فى رأى - عن حدود التعبير  
الواقعى الذى يسير عليه الفيلم الى حدود المدرسة التعبيرية • مما قد يفقد  
الفيلم وحدة الأسلوب •

أما عن شريط الصوت فى الفيلم فقد استخدم صلاح أبو سيف  
الصوت من خارج الكادر لاثارة الانتباه تمهيدا للانتقال الى اللقطة التالية •  
مثل صوت سلمان من خارج الكادر نسمعه مع نفيسة التى تكنس بغازل  
الفتيات فى الشارع فتطل عليه نفيسة • وبذلك تنتقل الى لقطة أخرى  
يظهر فيها سلمان لتواصل السرد • وعقب انتهاء الام من تأنيب حسنين  
على طلب يد بهية نسمع صوت حسن من خارج الكادر قبل أن تنتقل اليه  
وقد جاء فى زيارتهم •

ويبرز اهتمام صلاح أبو سيف باستخدام الموسيقى فى « بداية  
ونهاية » باختياره لكمية كبيرة نسبيا من المقاطع الغنائية المشهورة فى  
عصر احداث الرواية • ونسمع هذه المقاطع وكأنها تأتى من راديو  
من خارج الكادر فتساعد بل تؤكد تحديد زمن الأحداث • غير ان هذه  
المقاطع قد تم اختيارها وتم استخدامها فى مواقف معينة بالذات لخلق  
علاقة تعبيرية معينة بينها وبين الصورة ونضرب مثلا على ذلك : مع لقاء الام  
بفريد أفندى تشكى طول الاجراءات اللازمة لصرف المعاش نسمع  
« يا هلترى ايه انكتب • • • » ومع نفيسة فى طريقها الى سلمان نسمع  
« يا لوعتى يا شقايا » ويزداد صوت الأغنية وضوحا عندما تتسلل نفيسة  
الى داخل الدكان بدعوة من سلمان • ومع حسنين وهو يكتب خطابه الى  
بهية نسمع لحن « يا حلوة يا بلحة يا مقمعة » وهو نفس اللحن الذى

يغنيه فتيات الليل فى نهاية الفيلم يشيعن به نفيسة مع حسنين عندما يستلمها من القسم . وعندما تطل نفيسة على سلمان من النافذة نسمع « يا جارة الوادى » . ومع قدوم حسنين لأول مرة ببدلة الضابط نسمع « هذه الربوة » ومع ذهاب حسنين الى بيت حسن نسمع أغنية « يا حسن يا خولى الجنيينة » . . وهكذا .

والقصد واضح تماما من هذا الاستخدام لهذه المقاطع غير ان هذا الوضوح الشديد وتكرار هذا التقابل أو التوازي بين الصورة ومقطع الأغنية بهذا القدر الكبير جدا يفقد الاستخدام طرافته ويجعله مفتعلا .

ولا يقتصر صلاح أبو سيف على استخدام هذه المقاطع الفنائية فى الفيلم وانما يضيف اليها ايضا استخدام مقاطع موسيقية مجردة وعلى الأخص مع المواقف الانفعالية الحادة مما يزيد من حدتها . والواقع انه اذا كان صلاح أبو سيف قد نجح تماما فى أن يقول ما يريد بالصورة فان مضاعفة التأثير بالموسيقى وخصوصا اذا كانت بهذه الكمية الكبيرة يجعل وقع الفيلم ثقيلًا على النفس ويفقده قدرا من قيمته الفنية .

غير ان هذا المأخذ فى الواقع أو غيره مما سبق لنا ذكره لا يقارن بالميزات العديدة للفيلم التى حاولنا الاساطة بها ولا يقلل من قيمة الفيلم كمحاولة رائدة فى ترجمة احدى روايات كاتبنا الكبير نجيب محفوظ ولا بد أن نسلم بأن صلاح أبو سيف استطاع الى جانب ذلك أن يقدم عملا سينمائيا أصيلا جديرا بالتقدير .

وانه لما يسعدنى حقا أن اكون قد وفقت فى الكشف عن الأسباب التى تقنع القارىء بمشاركتى فى هذا التقدير . ولكن الأهم من ذلك عندى أن اكون قد وفقت فى الكشف عن الأصول الجمالية للموضوع على المستوى التطبيقى بما يتيح الافادة منه فى أعمال أخرى أكثر نصجا .

# دراسات متفرقة للمراجعة والتطبيق

---





## عن الحوار فى ٠٠٠٠ الطريق (\*)

لعل أضعف ما فى سيناريو فيلم الطريق هو الحوار . واليه يرجع السبب فى أغلب ما يؤخذ عليه .

وصحيح ان السينما صورة قبل كل شىء غير ان الحوار هو أحد عناصرها الأساسية ، ولا مانع ان يكون له الصدارة اذا اقتضى الأمر فى بعض الظروف . كما يصح ان يكون لأى عنصر من عناصرها هذا الحق ، وان بقيت الصورة هى السائدة على وجه العموم .

والمسألة فى صميمها عملية توازن بين الامكانيات ، ومعرفة دقيقة بدور كل عنصر . وما يحدد هذا الدور هو طبيعة الموضوع نفسه . وفى هذه القصة بالذات يحتل الحوار مركز الصدارة فى لحظات عديدة مما جعلها أكثر قصص نجيب محفوظ اعتمادا على الحوار فى الكشف عن أبعاد شخصياتها ، وعلى الأخص « الهام » التى لا نكاد نعرفها إلا من خلال مواقفها الحوارية مع صابر . وقد عنى نجيب محفوظ بحوار القصة عموما عناية ملحوظة ، وكان جديرا بالسيناريست أن يبذل عناية مماثلة .

ولكننا نفاجأ كثيرا بقفزات فى الحوار ، فننتقل من فكرة الى أخرى بروابط واهية ، ونجد عبارات مرصوفة ، ونصل الى نتائج دون مقدمات . فمثلا يدور بين الهام وصابر الحوار التالى فوق البرج :

— حاجة غريبة .. من ساعة ما جيت هنا وأنا شايف كل شىء حواليه .. عالى .. وبعيد .. وضخم ..

---

(\*) نص الدراسة كاملا بمجلة المجلة — العدد ١٠١ مايو ١٩٦٥ .

— الفراغ هو الذى بيخليك تشوف كده .

— لكن دى الحقيقة يا الهام .

— الحقيقة موجودة فى نفوسنا احنا يا صابر . . ولو كنت عاوز  
تبلى انت السيد . . يبقى لازم أولا تنتصر على أكبر عدو للانسان  
اللى هو الفراغ .

وهنا ينظر اليها باعجاب فتدرف فى تواضع وهى تبسم .

— دا كلام قريته .

— انت مخك كبير قوى .

— ها . . ها . . الحكاية انى عايشة على الارض يا صابر .

كيف يكون الفراغ هو السبب فى رؤية صابر للأشياء بأنها عالية  
وبعيدة ؟ وما معنى الفراغ هنا ! من المعقول ان يكون السبب فيما ينتاب  
صابر من شعور بان كل شىء عال وضخم وبعيد هو شعوره الدفين  
بضالته وضياعه وعجزه . ذلك ان هناك علاقة تضاد بين الشعورين .  
وهذا امر طبيعى فالانسان يشعر بضالته أمام الضخم ، وبضعفه أمام  
القوى ، وبفقره أمام الغنى . ولكن لا علاقة بين ما قاله صابر والفراغ .  
ولا يقبل من الهام الشخصية الواعية الواضحة أن تقرر بينهما علاقة ما .

وكيف تم الربط بين هذه العبارات الثلاث : (١) الحقيقة موجودة  
فى نفوسنا يا صابر . (٢) ولو كنت عايز تبقى انت السيد . (٣) يبقى  
لازم أولا تنتصر على أكبر عدو للانسان الى هو الفراغ . فالعبرة الثالثة  
لا يمكن أن تكون بأى حال التسلسل المنطقى للعبارتين السابقتين ،  
والتسلسل المنطقى لها يمكن أن يكون كالاتى مثلا : الحقيقة موجودة فى  
نفوسنا يا صابر ولو كنت عايز تبقى انت السيد يبقى لازم تؤمن أولا  
بأنك سيد . غير أن هذه العبارات حتى بعد تعديلها لا تقدم ما له أهمية .

وصحيح ان قول الهام « الحكاية انى عايشة على الارض يا صابر »  
كان ردا منطقيا على قول صابر بأن مخها كبير . ولكن ما علاقة هذا  
بما سبقه من كلام عن الفراغ والحقيقة الموجودة فى نفوسنا ؟

ومن الواضح ان هذا الجزء من الحوار يبدو فى جملة محاولة  
سطحية للتفلسف . وليست هذه هى المحاولة الوحيدة من نوعها ، بل  
نجد لها أمثلة فى كل مقابلات صابر بالهام . .





لقطة من فيلم الشريدة



نور الشريف وسعاد حسني في أهل القمة

وليس الحوار الجيّد هو ما يقدم الكلمة المناسبة . بل أيضا ما ينتهي في اللحظة المناسبة التي تبرز معناه . فعندما تصرّح الهام لصابر عن موقفها من أبيها الذي تركها طفلة تقول له : -

- في الحقيقة أنا رتبت نفسي من زمان على ان مالىش أب .
- لكن دا اللى حايدىكى الحرية والكرامة والسلام اللى اتكلمنا عنهم .
- دول انا بالاقبهم فى شغلى يا صابر .
- يعنى نسيتى ان لكى أب عشان ما انتشى محتاجة له .
- أنا برضه مش محتاجة لما لكن بأحبها وما أقدرش أستغنى عنها .

لو توقف الحوار عند هذا الحد مع حذف عبارة « اللى اتكلمنا عنهم » التي لا لزوم لها في قول صابر ، لحصلنا على ترجمة سليمة ، لموقف الهام من أبيها ، ترجمة فيها اختصار وتركيز وتضع مضامين الحوار القصصى فى القلب الدرامى المطلوب . لكن الحوار بينهما يستمر للأسف بما يضيّع تأثير ما سبق وهو الأهم . والعجيب أن صابر بعد قول الهام انها تحب أمها رغم عدم حاجتها اليها ، يسألها :

- عشان بثلاقى عندها الحنان .
- وترد عليه :
- طبعا

فكيف يستقيم هذا مع انكارها انها فى حاجة الى أمها ؟  
ثم يحولنا الحوار الى موضوع آخر يصوغه فى عيسارات رنانة عن الحنان واعجاب صابر بالهام .

والمثال التالى نموذج للحوار الركيك ، والسبب أنه غير «مستقطب» أى لا يسير فى قطب واحد بحيث تكون نهايته هى النهاية الحتمية لبدايته ، وانما نجد العبارات تتشعب ويصبح الاتجاه الذى تأخذه ليس هو الاتجاه الحتمى لتتابعها وانما هو ما يفرضه الكاتب لينتهى به الى ما يريد .

- الهام : قد كده هو مهم بالنسبة لك ؟
- صابر : أكثر ما أنت متصورة .

— بس ده أخوك لو ظهر حايشاركك فى الثروة .. انت مش سبق  
قتلى ان والدك غنى وعنده أملاك فى اسكندرية .

— أيوه وأنا الى بادير أملاكه شغلة متعبة قوى .

— تبقى نظرتى صبح .. بتجرى ورا أخوك الجرى ده كله مع أنه  
مش فى مصلحتك يعنى .. انسان نبيل .

ويكفى هذا القدر من الحوار الذى يستمر على هذا المنوال طوال  
المشهد . ولو أردنا أن نقرب نفس الحوار الى الشكل المطلوب لكان مثلا  
كالآتى :

— قد كده هو مهم بالنسبة لك .

— أكثر ما انت متصورة .

— بس ده أخوك لو ظهر حايشاركك فى الثروة .

— وليه لا .. مش حقه

— انت انسان نبيل يا صابر .

ان كل لفظة فى الحوار يجب أن توضع فى مكانها . وكل عبارة  
يجب ان تكون لها وظيفتها . وان كان من المطلوب أن يوهنا الحوار  
بواقعيته ، فلا يعنى هذا ان يكون صورة مماثلة لما يدور فى حياتنا  
اليومية من حوار مشوش مضطرب . وأهم ما يتسم به الحوار الفنى  
هو أن يكون حوارا جدليا مثيرا كل عبارة فيه تدفعنا الى ما يليها .  
ومما هو جدير بالذكر ان القصة مليئة بهذا النوع من الحوار الذى هو  
فى الواقع حوار درامى أصيل ، وكان جديرا بكاتب الحوار للفيلم  
الافادة منه .

### الحوار والشخصية :

ومن الحوار ما يفقد الشخصيات طرافتها ويضعها فى قوالب  
محفوظة مثل قول كريمة لصابر : « عاوز ترجع اسكندرية تانى  
يا خاين » . وعندما يعرض صابر على كريمة الهرب ثم يتراجع عن فكرته  
بقوله : « لا .. التاريخ مش حايعيد نفسه قدامى » . وتقول بسيمة  
عمران لابنها فى حوار طويل ذى طابع ميلودرامى : « هو السبب ..  
هو .. بعدما اتجوزنى فى السر .. بقى يعرف كل يوم واحدة جديدة ..  
سابنى وحيدة .. سابنى وحيدة ضايعة فى قفص من ذهب .. وأنا



فى أحلى أيام عمرى .. خسلانى أفتح لأول ايد خبطت على بابى ..  
واسمع لأول كلمة حلوة رنت فى ودانى .. لكن من بختى .. الايد كانت  
ايد بلطجى .. والصوت .. صوت شيطان .. ولقيت نفسى هربانة هنا  
فى اسكندرية . ابتديت فقيرة فى مندرة .. وبعدها بقت تجارة .. »

ان هذا الوصف لهروب الأم وتبريرها لسلوكها لم يأت بالقصة الأصلية،  
بل على العكس فهى فى القصة تلوم نفسها ولا تحمل الأب مسئولية  
هروبها . والفارق كبير بين الموقفين . وما أراده نجيب محفوظ : أن  
يحتفظ للأب بمفهومه المطلق ، ويلقى المسئولية على الانسان الذى هرب  
دون تبصر . وجاءت العبارات هنا قديمة مستهلكة : وحذف مثل هذا  
الكلام أفضل من ذكره .

أما المثال التالى فأقدمه للمقارنة بينه وبين الأصل . وهو مقتبس  
عن المشهد الذى يكشف فيه صابر عن سر أبيه لالهام .

— أنا زعلانة منك يا صابر .. يومين بحالهم لا أشوفك ولا تكلمنى  
فى التليفون .

— كنت فى الدوامة الى أنا فيها .

— وحصلت حاجة جديدة .

— ( كالحالم ) متهيالى انى شفته امبارح .

— مين ؟

— ( بلا وعى ) ابويا

— ( بدهشة بالغة ) أبوك ؟

— سيد الرحيمى .

— مش بتقول انه أخوك .

وهنا ينتبه صابر الى زلة لسانه ويبدو له ان التراجع غير مجد  
فيشكل بسخرية كمن يخاطب نفسه ..

— يظهر ان الكذب مافيش منه فايده .

وفارق كبير فى تحديد شخصية صابر فى السيناريو عندما يكشف  
عن أبيه دون قصد بفعل زلة لسانه ثم يستسلم ، وبين صابر فى القصة  
يكشف السر قصدا حتى يريح ضميره . ان الهام تعود — فى القصة

الأصلية - الى موضوع البحث عن عمل جديد له بالقاهرة ، مما يزيد حدة الصراع فى داخله بين حبه لها ؛ ورغبته فى الابتعاد عنها حرصا عليها ، وتحت ضغط الحاحها عليه واهتمامها البالغ به ينهار وينفجر بالاعتراف .

- الهام ، انى أحبك ، أحبك من كل قلبى ، ولكنى كذبت عليك .  
رمقته بدهشة وهى تسأل :

- متى وكيف كذبت ؟

- كذبت عليك بدافع حبنى نفسه .

- لا أفهم شيئا .

- قلت لك انى أبحث عن أخى والحقيقة انى أبحث عن أبى .

- أبوك .

- أجل . أبى هو الذى أبحث عنه .

وهكذا يتكشف لنا الجانب الطيب من صابر بشكل أوضح ، ويبرز الصراع الذى يحتدم داخله .

ومن نفس المشهد نقتطف هذا الجزء من الحوار .

- وايه اللى يخليك تكذب على أنا يا صابر ؟

- عشان باحبك عشان لو قتللك الحقيقة خاسرك .

- ودا معقول يا صابر .

- الهام .. مش حاخبنى أكثر من كده .. أنا انسان مفلس جاهل

ماليش بيت ولا أهل .. أنا غشيتك فى كل حاجة .

- حتى فى حبك ليه ؟

- بكل أسف دى الحاجة الوحيدة اللى ماغشتكيش فيها .

- يبقى أنا مسامحاك فى أى حاجة ثانية .

- لا يا الهام أنا أجرمت الى خليتك تحبى واحد زى .

- عشان الفلوس ؟

- الفلوس وكل حاجة .

- صابر احنا بنحب بعض .. دا كفاية علينا .. وحانحل كل

مشكلة تقابلنا .

- واصل هذا الجزء فى القصة هو ما يلى :-
- انى افهم جيدا لماذا كذبت على .
- الأفظع من ذلك اننى جعلتك تحبين شخصا غير جدير بحبك .
- وحبك أهو كاذب ؟
- أبدا ، مطلقا ، أحبك من كل قلبى .
- ( وهى تتنهد ) والحب هو الذى رددك الى مصارحتى بالحقيقة
- أجل هو ذلك .
- اذن فعذرک واضح .
- ولكنه يطالبنى أيضا بالابتعاد عنك .
- ( وهى تزدد ريقها ) ولكن بالله لماذا ؟
- مفلس ولا أهل لى ، ولا أصلح لشيء ..
- الافلاس لا يهم فهى حالة مؤقتة ، والأهل لا يهتمون فما حاجتنا اليهم ، ولكنك تصلح لأشياء كثيرة .

قد يبدو الخلاف بينهما طفيفا ، ذلك أنهما يتقاربان فى مضمون ما يقدمانه من معلومات ، وهو أن الهام تتمسك بصابر بعد اعترافه . ولكنه خلاف كبير فى تحديد شخصية الهام ، ونوعية موقفها فى التمسك بصابر . فبينما هى فى القصة تقرر بشكل حاد يبرز ايجابيتها « انى افهم جيدا لماذا كذبت على » وتنتهى بما يؤكد طابعها العملى الواقعى بقولها « الافلاس لا يهم فهو حال مؤقتة ، والأهل لا يهتمون فما حاجتنا اليهم ، ولكنك تصلح لأشياء كثيرة » ، نجدها فى الفيلم تسأله فى سلبية « وايه اللي يخليك تكذب على أنا يا صابر » ، وتنتهى بهذه العبارة الرومانتيكية غير المحددة « صابر احنا بنحب بعض .. دا كفاية علينا .. وحانحل كل مشكلة تقابلنا » . وفى الواقع ان هذه المقارنة تحدد لنا نوع الشخصية التى تحولت اليها الهام فى الفيلم .

ولا يخفى انه كلما كانت الشخصيات أكثر ايجابية ، كان الصراع أكثر حدة ، والحوار أكثر جاذبية . والحوار الجيد هو ما يعبر عن الصراعات الظاهرة ، ويكشف عن الصراعات الباطنة . والنموذجان السابقان من القصة يمثلان هذا النوع من الحوار . ولكن كاتب حوار الفيلم لم يستطع الافادة منهما كما يجب . وما ذكرناه مجرد أمثلة .



### عن الحوار واخراج مشاهد الحوار في « قصر الشوق »

#### ● عن الحوار :

- الحوار في فيلم قصر الشوق ، حوار غزير ، وكان الغرض منه أن يملأ أكبر قدر ممكن من شريط الصوت . وترجع غزارته الى :
- ( أ ) اعتماد السيناريو عليه في تقديم المعلومات بدلا عن الصورة . فنحن نسمع مثلا عن بيت خديجة وعيشة في السكرية أكثر مما نرى .
- ( ب ) عدم الاكتفاء بالصورة وتكرار نفس المعنى أو تطويره بالكلام . فلا يكتفى الفيلم مثلا بما يظهر على وجه الام من آلام عند ذكر فهمي حتى تصاب بالاغماء ، وانما يدفع الام الى التعبير عن مشاعرها أيضا بحوار طويل مع الخادمة عن شدة آلامها بفقدانه .
- ( ج ) الاعتماد عليه في الحصول على بعض المواقف الفكاهية مثل «الردح» بين الأختين عيشة وخديجة . و «الردح» بين زبيدة وزنوبة في دكان الصائغ .
- ( د ) وهذا فضلا عن المشاهد التي تعتمد على الحوار أصلا مثل مشاهد اللقاء بين كمال وأصدقائه في كشك حديقة آل شداد .
- ورغم ان السيناريو يعتمد هذا الاعتماد الكبير على الحوار في الوصول الى ما يريد من تأثيرات نجد الحوار رخوا لا يهمه الاقتصاد في العبارة . ولا يصل الى هدفه مباشرة وبسرعة وانما بعد ثروة طويلة . ولا يكاد يوجد مشهد من مشاهد الحوار دون ثروة لا فائدة منها . ولناخذ مثلا مشهد كمال مع أمه بعد أن استردت وعيها أول الفيلم .

(\*) نص الدراسة كاملا بمجلة المسرح والسينما فبراير ١٩٦٨ .

كمال : ازای الحال دلوقت

الأم : الحمد لله

وهي تتحسس خده في حنو

قلقتك يا حبيبي

كمال : أنا كنت حاصحي لوحدي أصلي الفجر .

أم حنفي : سيبتى ركبي ياستى .

كمال : انت السبب .. لازم قعدتى تقوليها كان وكان وياعيني ..

أم حنفي : لا والنبي مافتحت بقى بسيرة المرحوم .. هي الي مش عايزه

تبطل سيرته أبدا ..

كمال : وبعدين يانينا احنا مش اتفقنا وسلمنا أمرنا لله .. فين الصبر

والايمان .. فين سجادة الصلاة .

أمينة : اعذرني يا حبيبي مش قادرة أنساه ..

كمال : كلنا زيك يانينا .. فهمي مايتنسيش أبدا .. ده ماكنش أخويا ..

ده كان حبيبي وصاحبى الكبير ومعلمي ..

أمينة : كانه ماكان .

كمال : الله يرحمه .. ادعيلي يانينه عشان ربنا يوفقنى واقدر أعوضك

الي كنتى بتتمنيه لفهمي ..

أمينة : قلبى من جوه داعيلك .

كمال : طيب اضحكى بقى

أم حنفي : فرفشى ياستى النهاردة عيد ..

كمال : بحق اعملى لنا لقمة القاضى خديجة وعيشة حايفطروا معنا ..

وعلى فكرة أنا بقيت راجل معايا بكالوريا لازم كل يوم أفطر لقمة

القاضى واتعشى لحمه .

أمينة : من عيني يا حبيبي .

فالغرض من هذا المشهد هو تقديم كمال من خلال التسرية عن أمه

وعلى ذلك من الممكن أن نكتفى من الحوار بما يلي ..

كمال : ازای الحال دلوقت ؟

أمينة : الحمد لله

( ثم نترك الكلام الخاص بقلق الأم على كمال وثرثرة كمال مع الخادمة وننتقل مباشرة الى )

كمال : احنا مش اتفقنا وسلمنا أمرنا لله .

(ولا داعى فى رأيى لقوله «وبعدين يانينا فى الصبر والايمان فى سجادة الصلاة» لانه استطراد لنفس المعنى) .

أمينة : اعذرنى يا حبيبى مش قادرة انساه .

(ثم نحذف كلام كمال عن فهمى الذى لا ينسى وتعليق الام كأنه ماكان وننتقل الى)

كمال : الله يرحمه ..

ثم نواصل الى نهاية الحوار الذى يطلب من أمه أن تدعو له ويدعوها أن تبتسم وأن تعد له من اليوم طعاما خاصا .

ومثال آخر من مشهد الأم مع الأب عندما تطلب منه رفع مصروف ابنها كمال . فبدلا من أن يبدأ المشهد بالحوار المطلوب نجده يبدأ كما يلي:  
أحمد : النهاردة وراكى شغل كثير يا أمينة

أمينة : ربنا يقدرنى

أحمد : ماتنسيش خليل جوز عيشة بيحب طواجن الفريك بالحمام .  
وابراهيم جوز خديجة ..

أمينة : بيحب المسقعة أنا عارفة .. كله حايكون جاهز . عقبال مانعمل عزومة اللىسانس يارب . يتنهذ طويلا ثم يقول :

أحمد : ايه ..

أمينة : ربنا يخليك لنا ويفضل البيت مفتوح بحسك .

وهذا الحوار لا يقدم جديدا . اذ ان خبر قدوم عيشة وخديجة وزوجيهما وأولادهم سبق ذكره مرتين الاولى على لسان أم حنفى والثانية على لسان كمال . ولاداعى هنا لتكراره . ومع ذلك نجسد هذه الثرثرة بلا مبرر قبل أن تدخل أمينة فى الحوار المقصود لرفع مصروف كمال .

وقد يبدو أن مثل هذا الكلام مطابق لما يجرى فى الواقع . فنحن فى أحاديثنا نثرثر كثيرا وندخل فى متاهات وتفرعات قبل أن نصل الى هدفنا . ومجموع ما نستعمله من عبارات والفاظ يفوق كثيرا ما نحتاجه بالفعل للتعبير عن غرضنا ولكن من البديهيات الفنية ان الحوار الفنى



هو الحوار المركز • البعيد عن الثرثرة • فالثرثرة تعمل على تفكك العمل،  
وتتحلل بها حيكته •

وقد ضاعف احساسنا بهذه الثرثرة طول مشاهد الحوار • والتحامها  
ببعضها •

ومن الامثلة على طول مشاهد الحوار مشهد يُصور في دكان السيد  
عبد الجواد • نرى زنوبة وقد جاءت تسترضى السيد • وقبل أن ينتهي  
الحوار بينهما يقبل السيد عفت وتخرج زنوبة • ويدخل السيد عبد الجواد  
مع السيد عفت في حوار بخصوص رغبته في الانفراد بزنوبة • ثم يخرج  
عفت ويدخل يس يطلب من والده الموافقة على زواجه من مريم •  
وفضلا عما في هذا المشهد من حوار طويل فان عملية دخول الممثلين  
وخروجهم أشبه ما تكون بعملية دخول الممثلين وخروجهم في مسرحية  
ردیئة • حيث يبدو الافتعال في خروجهم لترك فرصة لدخول الممثل الآخر  
يلقى حوارهم ثم يخرج ليأتى الثانى وهكذا ..

وكان من الممكن للاخراج أن يعالج هذا العيب الموجود بالسيناريو  
الذى يتكرر أكثر من مرة • وكم من أفلام أخذت أصلا من مسرحيات  
وكانت أفلاما ناجحة • ولكن الاخراج لم يكن أرفع من مستوى السيناريو •

### ● اخراج مشاهد الحوار :

ان الأفلام الجيدة المأخوذة عن مسرحيات مثل « منظر من فوق الجسر »  
المأخوذ عن مسرحية آرثر ميللر ، أو « الدور العليا » المأخوذ عن مسرحية  
نوريس ، لا يشعر المشاهد فيها بضغط كمية الحوار رغم ما للحوار في  
هذه الأفلام من دور أساسى يفوق أهمية دوره فى أى فيلم آخر • ولا يرجع  
ذلك الى أن الحوار مركز ومترابط ، بل يرجع أيضا الى مستوى الاخراج •

والاخراج الجيد لمشاهد الحوار هو ما يمنح الكاميرا فرصة المساهمة  
فى التعبير بالصورة عما يؤكد معانى الحوار • وإذا عجز عن ذلك فهو  
يلجأ الى تحريك الممثلين وتحريك الكاميرا بحيث يطرد أى بادرة ملل  
تتسلل الى المشاهد • وبالطبع لا تكون حركة الممثلين أو حركة الكاميرا  
اعتباطية كيفما اتفق ، وإنما هى دائما حركة محسوبة •

وهذه المبادئ يعرفها حسن الامام نفسه بدليل أنه يلجأ اليها نوعا فى  
مشاهد الرقص والغناء التى ركز عليها اهتمامه •

وفيما عدا مشاهد الأتس والفرفشة التى استأثرت بجهد المخرج

بدأت الكاميرا بليدة غير معبرة ، وكسولة ثقيلة الحركة • ونرى الممثلين في معظم المشاهد يواصلون الكلام وهم جالسون أو واقفون في لقطات طويلة تكاد تنعدم فيها الحركة على وجه العموم ، كما تم في المشاهد التي تصور كمال مع اصدقائه في كشك حديقة آل شداد ، أو كمال مع فؤاد الحمزاوي بالقهوة ، أو كمال مع يس في البار ، أو مع عايدة عندما اعترضها في الطريق يعاتبها على انقطاعها عنه ويطلب منها الصفع ويكاشفها بحبه ، أو المشهد الذي يصور محاولة سائق الحنطور اجتذاب يس وزنوبة الى عربته • وان قلل من رتبة المشهد الأخير خفة ظل الممثلين وروح الفكاهة في الحوار •

ونتيجة لتكاسل الاخراج غن الافادة بإمكانية الصورة غلى التعبير والاعتماد الكلى على الحوار أحيانا ان فقد الفيلم بعض التأثيرات الهامة التى كان لابد للصورة من اضافتها ، وأشار اليها السيناريو بالفعل • ولناخذ مثلا هذا الجزء من المشهد الذى نرى فيه الأصدقاء يتبادلون التهاني بالنجاح • ويبارك كمال لحسن نجاحه فيسأله حسن :  
« فى دهشة أرستقراطية »

حسن : ايش عرفك ••  
كمال : آنسة عايدة كانت فى الشباك صدفه وأنا داخل •  
( ينظر حسن الى كمال وهو يدارى غيظه ساخرا •• )  
حسن : ما جبتلناش معاك شوية بخور من الحسين ••  
كمال : تعالى الحسين واحنا نبخرك  
« تعلقو ضحكات اسماعيل وحسين »

فقد صور هذا الجزء ضمن لقطة عامة واحدة لكل مجموعة الأصدقاء فلم نتبين اطلاقا « دهشة حسن الارستقراطية أو نظرتة الى كمال وهو يدارى غيظه ساخرا » كما نص عليها السيناريو • وأهمية هذه النظرة انها تلمح الى بذور الصراع بينهما حتى لا نفاجأ به فيما بعد • كما ان إبراز هذه النظرة بلقطة قريبة أو متوسطة مثلا كان سيدعم حوار حسن الساخر الذى يعبر عن حقد الدفين على كمال وهو يسأله عن البخور ، وفى هذه الحالة تصبح دعوة كمال له « تعالى الحسين واحنا نبخرك » دون أن يفتن الى حقد ، فكاهة تثير الضحك • وإثارة الضحك مما يهم حسن الامام ولا شك • لكنه فقد الحصول عليها كما فقد فرصة التلميح الفنى للصراع بين كمال وحسن حول عايدة ، ففقد بالتالى الحوار قيمته وظهر مجرد ثروة

للـ الفراغ • وعندما يضحك الممثلون على الشاشة لنكتة كمال لا يشاركونهم  
أحد من المشاهدين •

ومثال آخر على تكاسل الاخراج عن الافادة من قدرة الصورة على  
التعبير وإبراز معنى الحوار ، نجده فيما يجرى أيضا بين كمال وحسن ،  
عندما أراد الأخير أن يستبعد عن ذهن الأول حب عايدة له ويلمح لكمال  
بأن بينهما ( أى بين حسن وعائدة ) حب متبادل • ان السيناريو  
يصور الموقف كما يلي :

حسن : ( وهو يهز كتفه مؤكدا )

لكن أؤكد لك أنها ما حبتش ولا واحد من اللى بيتوهموا انها  
بتحبهم •

كمال : ( فى ابتسامة )

بس ما تقدرش تأكد لى انها ما حبتش ..

حسن : ( ينظر اليه نظرة ذات معنى )

— بتحب •

كمال : الشخص نفسه والا حب الشخص ليها

حسن : ( فى ابتسامة لها معنى )

— الشخص نفسه ..

كمال وقد فهم • نراه يهز كتفه • ولكنه يتمالك نفسه • ثم ينتزع  
ابتسامة •

— أهنيك يا حسن •• انت جدير بعائدة •• وعائدة جديرة بك •

لقد تم تصوير هذا الموقف أيضا ضمن لقطة عامة طويلة تسجل  
الحوار بين الاثنين • ولم يكن فى استطاعة اللقطة العامة إبراز هذه  
النظرات والابتسامات الخفيفة المتبادلة التى يشير اليها السيناريو ،  
ويصفها دائما بأنها ذات معنى خاص • ومع حذف انفعالات كل منهما  
والإكتفاء بالحوار وحده نفاجا بالنتيجة التى يصل اليها الموقف ونرى فيها  
كمال يهنيء حسن على حبه المتبادل بينه وبين عائدة ، بينما لا نجد فى  
كلامه ما يشير الى هذا اطلاقا : وانما ما يشير اليه ويبرزه هو نظراته  
وابتساماته • وقد أفقدتنا ايها الكاميرا الكسولة التى امتنعت عن اتخاذ  
الحركة أو الزاوية أو البعد المناسب لإبراز هذه التعبيرات بالصورة •

ولعل فى هذين المثالين السابقين — رغم بساطتهما — ما يكفى  
للكشف عن أهمية الصورة فى إبراز معنى الحوار • وفى اعتقادي أنه



إذا لم نعتمد على الصورة أساسا في التعبير السينمائي الخالص ، فليس أقل من الاعتماد عليها لإبراز معنى الحوار .

والمثالان التاليان يؤكدان أيضا تكاسل الكاميرا . لكنهما فضلا عن ذلك يبرزان نتيجة أخرى من نتائج هذا التكاسل .

والأول منهما نجده في المشهد الذي يصور الصراع بين كمال وأبيه حول الدراسة العليا التي اختارها كمال ولا يرضى عنها الأب . فالكاميرا تصور كمال وحده وهو يرد على أبيه مصرا على اختياره . وبدلا من انتقال الكاميرا إلى الأب أو اتخاذها وضعا يظهر فيه الأب بشكل طبيعي طالما أننا نريد إظهاره وهو يرد عليه ، نفاجأ بدخول رأس الأب من يسار الكادر بوضع مائل غريب . والأغرب أن يظل الممثل على هذا الوضع المائل الشاذ مدة طويلة يتبادل فيها الحوار مع ممثل دور الابن . ومما زاد من غرابته أن جمل الحوار بينهما كانت جملا طويلة فكان على الأب (يحيى شاهين) أن يظل على وضعه صامتا لا يدرى ماذا يفعل حتى ينتهى الابن (نور الشريف) من القاء حوار الطويل وهكذا ..

والمثل الثاني من آخر الفيلم والكاميرا تصور كمال في المقدمة ويس إلى جانبه في الخلفية ويريد (عبد المنعم إبراهيم) ممثل دور يس أن يقدم لكمال الصحيفة التي تحمل نبأ وفاة سعد زغلول ، فنجد بدلا من أن يعطيها لكمال من ناحية الجانب القريب إليه ، يمد يده بالجريدة ويلف بها حول جسم كمال ليناولها له من الناحية الأخرى ، وتقف يده بالجريدة في وسط الحركة لتملأ الجريدة الشاشة لمدة طويلة نسبيا قبل أن يتناولها كمال .

فمن الواضح أنه كان على الكاميرا أن تغير من وضعها لتأخذ حركة يس وهو يناول أخاه الجريدة بصورة طبيعية لا على طريقة جحا عندما أراد أن يشير إلى أحد أذنيه فيلف بيده خلف رأسه مشيرا إلى الأذن الأبعد . وإذا أراد المخرج أن يجعل صورة الجريدة تملأ الشاشة فكان لابد عليه من تغيير أوضاع الممثلين أو تغيير أوضاع الكاميرا لتبدو طبيعية ، ولكن المخرج هنا اكتفى بتصوير كل شيء في لقطة واحدة تضم يس وكمال يتحدثان ، ثم يس يناول كمال الجريدة ، ثم صورة الجريدة تملأ الشاشة . وذلك حتى يكفي نفسه الجهد المطلوب عند تغيير أوضاع الكاميرا . والتأثير الناتج عن مثل هذا النوع من التكاسل - كما هو واضح - الحصول على أوضاع شاذة تفقد المشاهد اقتناعه بما يجري أمامه وتثير استغرابه .

## شخصيات مرامار بين الرواية والفيلم

### ● « طلبه مرزوق »

عجوز في حوالى الستين .. وكيل وزارة سابق . كان يملك ألف فدان وضعت تحت الحراسة . وهو ثانى النزلاء بالبنسيون بعد عامر وجدى . يداعب زهرة لكنها ترده . يغللق عليها باب حجرتة ويطلب منها أن تدلكه فتصرخ فى وجهه وتفضحه .

هذه هى المعلومات التى احتفظ بها الفيلم من الرواية لشخصية طلبه مرزوق . وفيما عداها اختلف عن الأصل حتى النقيض .

وكل ما نعلمه عن طلبه مرزوق فى الرواية يأتى فى سياق الحديث الذى ترويه الشخصيات الأساسية عامر وجدى وحسنى علام ومنصور باهى وسرحان . وقد اقتصت كل منها بجزء من الرواية تروى فيه نفس الأحداث من وجهة نظرها . وان اقتص عامر وجدى بجزئين من الرواية هما الأول والآخر منها .

ومما نعلمه عن طلبه مرزوق أنه كان عميلا للسرائى . وقد وضع تحت الحراسة لشبهة تهريب . وان كان طلبه يدعى أن السريب نكتة قالها فى النادى .

وطلبة مرزوق شخصية ملفوفة من المجتمع الجديد « لم يعد لى مقام فى الريف وجو القاهرة يصر على اشعارى بهوانى » (١) .

---

(١) ص ٣٢ من رواية «ميرامار» وكل ارقام الصفحات التالية التى لم يذكر مرجعها تحمل أرقام صفحات الرواية .

موتور يلجأ الى ماريانا عشيقته القديمة لأنها موتورة مثله مات عنها زوجها وهو يقاوم أحد المظاهرات الوطنية « . . لقد فقدت زوجها في ثورة ومالهـا في الثورة الأخرى ، واذن فسوف نعزف لحنا واحدا ، (١) . وطبيعى أن يتألف طلبة مرزوق مع ماريانا التي تمثل بقايا ذيول الاستعمار الأجنبى ، وأن تبادلـه ماريانا الود « طلبة بك تلميذ قديم للجزويت وسنسمع الأغاني الافرنجية معا ونتركك لتتعذب وحدك ، (٢) هذا ما تقوله عامر وجدى وهى تقدم له طلبة مرزوق .

وطلبة مرزوق منافق وعديد . « انى لا أطمئن الى أحد منهم » يصل به الجبن الى درجة أنه يخشى أن يتهم فى صمته أثناء سهرتهم حول المذياع للاستماع الى أم كلثوم فيقول كلاما يقصد به أصلا نفاق الثورة . وبعد السهرة يسأل عامر وجدى - وقد جمعت بينهم الشيخوخة - ليطمئن قلبه .

- أنظن أن أحدا صدقنى ؟

ويرد عليه عامر وجدى باستهانة :

- لا يهم

فيكشف عن جيبه صراحة وهو يقول :

- يحسن بى أن أبحث عن مكان آخر (٣) .

ويؤكد لنا هذا المعنى احساس منصور باهى نحوه الذى يصفه بقوله « راعنى ترهله وانكساره ، وقبوعه فوق مقعده فى استسلام ، وتودده الى الثورة بلا ايمان ، (٤) .

وكان منصور على حق حينما قال : « ومشله خليك أن يخاف خياله ، (٥) .

**ويهاجم طلبة مرزوق سعد زغلول ، بينه وبين عامر وجدى بعد أن أمن جانبه . ولا يرعوى أن يصرح له مرة بتأييده للاستعمار الأمريكى . وعندما يهتف عامر وجدى بغیظ :**

- أمريكا تحكمنا ؟

---

(١) نفس الموضع من المرجع السابق .

(٢) ص ٢٨ .

(٣) ص ١٥٠ .

(٤) ص ١٤٩ .

(٥) ص ١٥٠ .





### عمود المليجي في فتوات الحسينية

يرد عليه بهدوء حالم :

— عن طريق يمينيين معتدلين ، لم لا ؟ (١) •

ويدل تصرف طلبة في نهاية الزواية بعد الحوادث الدامية على  
 حس بليد وانانية وعدم اكتراث بالآخرين • لقد قتل سرحان • وذهب  
 منصور يسلم نفسه للشرطة • وزهرة تجمع ثيابها للرحيل بعد أن  
 طردتها ماريانا • ومع ذلك فإن طلبة مرزوق — بعد أن اطمئن إلى ابتعاد  
 الخطر عنه وكان يرعبه — لا يجد مانعا من التمتع بليلة رأس السنة مع  
 ماريانا بالخارج تاركين عامر وجدى وحده الذي رفض مشاركتهما • وبعد  
 عودتهما يدفع طلبة بماريانا إلى حجرته ، ولكنه يصرح في اليوم التالي

(١) ص ٢٧٧ •

لعامر وجدى بعقم التجربة فلم يعد يملك القدرة • ولم تعد هي صالحة  
» تبدت كمومياء من شمس مذاب •• وإذا بالأم الكلى تنتابها !!  
تصور •• « (١) •

ونجيب محفوظ اذ يضع هذه الواقعة بين طلبة مرزوق وماريانا فى  
الصفحات الأخيرة من روايته يقرر عقم الزواج الموهوم بينهما ، ونهايته •  
عدم جدوى العلاقة بين ممثل الاقطاع والحكم السابق المستغل وممثلة  
الاستعمار القديم « حاولنا المستحيل ، فعلنا كل ما يمكن تخيله ، ولكن  
بلا فائدة » (٢) •

أما شخصية طلبة مرزوق فى الفيلم فهى شخصية أخرى تماما •  
والتأثير النفسى الذى تتركه لدى المشاهد يكاد يختلف تماما عن التأثير  
النفسى الذى تتركه لدى قارئ الرواية • وقد وصل الفيلم الى ذلك  
عن طريق :

( أ ) رفع كل الاتهامات التى يمكن أن توجه ضده •

(ب) قلب بعض سماته السلبية المنفرة الى نقيضها الايجابى •

(ج) توسيع دوره فى الفيلم عنه فى الرواية •

فالفيلم لا يذكر أنه كان عميلا للسراى • ولا يذكر أنه وضع تحت  
الحراسة لشبهة تهريب ويكتفى بذكر السبب الذى يزعمه طلبة مرزوق  
نفسه • ولا يتطرق الفيلم الى رغبته الصريحة فى تسليم البلد لأمريكا •  
ولا يشير الفيلم الى سبب هروبه الى البنسيون • بل انه الوحيد فى  
الفيلم الذى لا نعرف سبب نزوله بالبنسيون • حرصا على عدم تشويه  
صورته •

وطلبة مرزوق الذى « يخاف خياله » فى الرواية يتحول الى ساخر  
جسور فى الفيلم لا يهتز منه طرف وهو يسخر علانية من فرضهم الحراسة  
عليه بسبب نكتة • وعندما يسأله وجدى مندهشا :

كده ؟ •

يرد عليه طلبة مرزوق :

— كده •

---

(١) ص ٢٧٧ •

(٢) ص ٢٧٦ •

وهو يشير بكفه الى فمه علامة اللطش .

وعندما يقول سرحان البحيرى ان « أم كلثوم لم تغن كمسا غنت  
لثورة » يفزع فيه طلبة أمام جميع نزلاء البنسيون بلا خوف :

— هو كل حاجة قلبها سياسة .

ثم يتظاهر بالتراجع ومراعاة اللياقة ويقول بنغمة ساخرة لا تخطئ  
مفزاها الأذن أو العين التي ترى ايماءات يوسف وهبى على الشاشة :

— طبعا كلنا بنحب الثورة .

ثم يعود فى نفس الجلسة ليعدد اجراءات الثورة ضده أمام كل  
نزلاء الفندق الذين اجتمعوا للاستماع الى أم كلثوم فيقول :

— حقيقى الثورة حالتنى على المعاش بدرى .. وحقيقى أنهم لغسوا  
البهوية بتاعتى .. وحقيقى أنهم فرضوا على الحراسة . انما ده  
لصالح مين يا ابنى ، لصالح الشعب ، يبقى لازم كلنا نحب الثورة .

ولا يمكن أن نزل هذه العبارة عن صورتها فى الفيلم . فالصورة  
تقوم مقام الوصف فى الرواية الذى يدلنا على حال الشخص وهو يقول  
عبارة . وقد قالها يوسف وهبى بنفس النغمة ونفس الايماءات الساخرة  
التي لا تخفى على أحد ، بحيث أصبحت لا تعبر عن شجاعته فقط وانما  
ايضا على ذكاء وقدره على التلاعب بالالفاظ .

ويتحول طلبة مرزوق الى بطل لا ينقصه خفة الظل وهو ينتقد  
الانتهازية فى شخصية سرحان البحيرى ، معبرا بذلك عن رأى الجمهور .  
ويصبح طلبة مرزوق هو الشخصية الوحيدة التي تستحق اعجاب  
المتفرجين . وتنال الاعجاب بالفعل . وكان لاداء يوسف وهبى القدير  
اهميته فى تدعيم ذلك التأثير .

فعندما يقبل سرحان البحيرى الى البنسيون ويذكر بافتخار وظائفه  
العديدة لماريانا بصوت مرتفع حتى يسمعه الآخرون ، يعلق طلبة ( يوسف  
وهبى ) على ذلك بقوله :

— طظ .

وعندما يسمعه وهو يستخدم عبارة « الاتحاد الاشتراكي » فى  
كلامه لماريانا ليشير الى اهميته من ناحية السلطة السياسية . يكرر طلبة  
مرزوق تعليقه :



- طظين .

وعندما يهبط سرحان من حجرته وتقدمه ماريانا الى عامر وجدى  
وطلبة مرزوق يقول طلبة مرزوق بصوت مسموع :

- أنعم وأكرم .

وهو يشيح بوجهه الى الناحية الأخرى حيث يواجه الكاميرا وعلى  
وجهه علامات امتعاض شديدة ، بينما يكون سرحان قد بدأ أسطوانته عن  
وظائفه العديدة :

- وكيل حسابات شركة الغزل . وعضو مجلس الادارة المنتخب . .  
وعضو اللجنة السياسية

وعندما ينهض سرحان معتذرا بموعد سابق للاجتماع يعــســلق  
طلبة مرزوق :

- يا اخويا الناس دول بيجمعوا كثير كده ليه ؟

وتتدعم سخرية طلبة مرزوق باللقطة التالية التى لا تنقلنا الى  
اجتماع وانما تنقلنا الى لقطة قريبة Close up لساق راقصة .

وعندما يسرد سرحان تاريخه السياسى من السعديين الى الوفد ومن  
هيئة التحرير الى الاتحاد القومى الى الاتحاد الاشتراكى ردا على سؤال  
منصور باهى نرى معه فى نفس الكادر طلبة مرزوق يحمل وجهه رد  
الفعل بالامتعاض الشديد .

وعندما يعترض سرحان على امتلاك حسنى علام وحده مائة فدان  
يدخل طلبة فى الحديث بينهما ويوجه كلامه الى سرحان :

- متزنش على الراجل ليصحى الصبح يلاقيهم متخذين منه .  
ويخرج سرحان للاجتماع فلا يتركه طلبة بدون تعليق .

- يادى الاجتماعات الى من غير مناسبة .

وفى نهاية السهرة حول المذياع للاستماع الى أم كلثوم يقوم طلبة  
مرزوق قائلا لسرحان بسخرية واضحة :

- عن أذنك يا عضو اللجنة

ويتسع دور طلبة مرزوق فى الفيلم حتى يحتل مركز الصدارة  
ويصبح بطل النصف الاول منه بلا منازع : فهو المعلق الدائم لما يجرى من



أحداث داخل البنسيون • وكأننا نرى الأحداث من وجهة نظره بينما هو لا يملك هذا الحق أصلا في الرواية ويملكه آخرون • وقد سبق أن ذكرنا كيف استقبل سرحان البحري « بطظ » •

أما عندما يقبل اللواء إبراهيم باهى بأخيه منصور الى البنسيون ، فيعلق طلبه من تحت الضرس :  
— يا منجى •

ثم يلتفت الى عامر وجدى ليقول له :  
— أنا مش عارف ايه حال البنسيون ده ، واحد اشتراكى والتانى أخوه لواء •• يكونش وقعنا فى وكر جواسيس •  
وعندما يعود اللواء لزيارة أخيه وكان طلبه يلعب عامر وجدى الشطرنج فيلتفت نحو اللواء ثم يقول معترضا :  
— اللواء ده واخدها فتونة واللا ايه داخل طالع زى المكوك •• يكونش فاكر ده بيت أبوه •

ثم تستكمل الصورة التأثير الكوميدي !! المقصود من هذا الكلام فترى طلبه يمد يده الى لوحة الشطرنج ويستكمل كلامه :  
— طابيتك اتكلت يا عم (!!) •

وعندما تشتبك زهرة مع البحري يعلق ساخرا :  
— المثقفين وقعوا أخيرا مع الفلاحين •  
وعندما يوجه سرحان اهاناته لزهرة يهتف طلبه ساخرا :  
— فالتحيا الاشتراكية •

وكما لطش طلبه مرزوق دور عامر وجدى فى الرواية وهو دور المعلق على الأحداث وقام به فى الفيلم بعد أن غير وجهة النظر بالطبع بما يتفق وشخصيته ؛ كذلك نجده يقوم فى الفيلم بدور ماريانا أيضا فى الرواية بما يخص تعريف الشخصيات ببعضها وكأنه هو صاحب المكان • ويظهر ذلك فى أول مشهد للافطار يجمع بين كل النزلاء بكامل عددهم ؛ حيث يقدمهم الى منصور باهى باعتباره آخر القادمين • ولا ينسى ، وهو يقدم سرحان ، أن يقدمه بكل وظائفه التى يلقيها بطريقة ساخرة وكأنه يلقي محفوظات •

.. والأستاذ سرحان البحري وكيصل حسابات شركة الغزل ..  
وعضو مجلس الادارة المنتخب .. وعضو اللجنة السياسية .

وطلبة مرزوق هو الذى يعرفنا بالمعلومات الخاصة عن عليّة المدرسة  
التي يعرفنا بها عامر وجدى فى الرواية عن ماريانا .

بتأخذ ماهية عشرين جنيه ويطلع لها قد ثلاثين جنيه من الدروس  
الخصوصية ويقولوا أبوها عنده عمارتين .

ولا ينسى طلبة هنا والحديث يدور بينه وبين حسنى علام ممثل  
الشباب من طبقة الارستقراطية أن يذيل كلامه بأحدى سخرياته  
اللاذعة .

.. لو منك اتجوزها قبل ما الحكومة تتجوزها وتتجوز أبوها .  
والملاحظ دائما في المناظر التي تجمع بين طلبة وغيره ، يكون طلبة هو  
الشخصية المسيطرة على المنظر . وفى هذا المنظر الأخير الذى يجمع بينه  
وبين حسنى ، يكون طلبة هو الأهم ، يسرق الكاميرا منه كما يسرقها من  
الجميع فى المنظر الذى يضمهم حول مائدة الافطار حيث يقوم طلبة بتقديمهم  
الى منصور فيصبح سيد المائدة وسيد المنظر كله . أما فى المنظر الذى  
يجمعهم حول المذياع للاستماع الى نسمة أم كلثوم فقد كان طلبة مرزوق  
بمثابة نجمة الوحيد .

وقد تضافر على إبراز بطولة طلبة مرزوق وسيادته على المناظر التي  
ظهر فيها الدور الجديد الذى يرسمه له السيناريو والاخراج الذى خصه  
باللقطات المتوسطة والقريبة المتوسطة ، وتمثيل يوسف وهبى القدير  
وحضوره الفائق !

وهكذا يتحول طلبة مرزوق الاقطاعى القديم ، عميل السراى  
السابق ، المكروه من المجتمع ، المنافق ، الخائف ، الداعية للاستعمار  
الأمريكى ، يتحول فى الفيلم الى بطل ، محبوب ، لا تنقصه الشجاعة فى  
إبداء رأيه ، يعبر عن وجهة نظر الجمهور بانتقاده للانتهازية ، ويحتل مركز  
الصدارة فى النصف الأول من الأحداث على وجه الخصوص .

ونجيب محفوظ حينما قدم لنا هذه الشخصية إنما أراد أن يدين  
الطبقة التي ورث عنها طلبة مواصفاته المذكورة فى الرواية . والفيلم  
إذ يبرئه منها مع الاحتفاظ لشخصيته بسمته الطبيعية فقط يجعل منه  
شخصية جزئية غير ممثلة للطبقة ، أو أنه يبرىء طبقة من هذه السمات !  
وهو فى كلا الحالين يزور رأى كاتب الرواية الذى يدين طلبة ويدين طبقة .

## ● منصور باهى

« انه فتى رائع ولكنه يعانى داء خفيا ، وعليه أن يبرأ منه » (١) .  
هذا هو رأى عامر وجدى فى منصور باهى . ويشير هذا الرأى الى  
الامكانية الدرامية الهائلة التى تحويها هذه الشخصية بما يعانىها من  
صراع داخلى عنيف بسبب الفجوة بين ما يراه وما يفعله .

ومنصور شاب فى العشرينات جاء البنسيون بتوجيه من خيه بعد  
أن أصبح يعمل فى اذاعة الاسكندرية منقولا من اذاعة القاهرة . وكان  
اخوه الاكبر الذى يحتل رتبة لواء فى الشرطة وراء نقله لبيعده عن  
الارتباط بنشاطه السياسى السرى فى القاهرة .

واذا كان داء منصور باهى خفيا على عامر وجدى فهو لا يخفى علينا  
لأننا نعلم عن منصور من الأحداث ما لا يعلمها عامر وجدى . ومنصور  
نفسه يعرف ما يعانىه . شعور حاد بالاثم لأنه خائن أصحابه وتخلي  
عنهم . يقول لدرية « لا أكاد أتحرر من الاخساس بالذنب » (٢) . وفى  
لقاء آخر معها يقول لها ما يحدد لنا تصور شعوه بالذنب والألم معا « أنا  
فى رأى أصحابنا جاسوس وفى رأى نفسى خائن » (٣) .

ومنصور شديد القسوة فى تأنيب نفسه « العفن يجرى فى الهواء ،  
ولعله يصدر أصلا عن ذاتى أنا » (٤) . وعندما قبض على أصحابه يقول  
« كان يجب أن أكون معهم » (٥) .

ولذلك فعندما يعجب عامر وجدى من سقراط لأنه تجرع السم  
متجاهلا فرص الهرب يعلق منصور على قوله : « أجل ورغم أنه لم يكن  
يعانى شعورا بالاثم أو الخطأ (٦) - وهو يعنى نفسه بالطبع . فهو الذى  
يعانى من الشعور بالاثم ، لكنه لا يملك شجاعة سقراط ولذلك فهو  
بكره نفسه » انى أكره نفسى ، هذا ما يجب أن أصارحك به ، وعليك  
ألا تقتربى من رجل يكره نفسه » (٧) .

(١) ص ٢٧٨ .

(٢) ص ١٦٤ .

(٣) ص ١٦٩ .

(٤) ص ١٤٠ .

(٥) ص ١٥٨ .

(٦) ص ١٦١ .

(٧) ص ١٨٨ .

وعقدة الشعور بالخيانة هي التي تلون رؤيته للأمور وتشمل ارادته أحيانا وتكاد تدفع به الى الانتحار في أحيان أخرى وأن يتجرع السم الذي تجرعه سقراط رغم أنه لم يكن يعاني شعورا بالاثم مثله . لذلك فهو عندما يعلم بتخلي سرحان عن عشيقته يقول انها خيانة على أى حال ، ويصف شعوره نحوه بقوله « حنقت على سرحان ضمن حنقى على نفسى فلعننته ألف لعنة » (١) .

وعندما يتخلي سرحان عن زهرة يبصق منصور فى وجهه :

— على وجهك ووجه كل وغد وكل خائن (٢) .  
ثم يشتبك معه .

ويحلم منصور بأنه يقتل سرحان ثم يتبعه بالفصل ، ويحدث أن يسقط سرحان وحده فى الطريق ، فيجرى نحوه منصور ويضربه بقدمه فى بطنه وعندما يعلم — فيما بعد — أن سرحان قد مات يعلن أنه قاتله . ويسلم نفسه للشرطة ليشرب السم ويستريح . ولكن القدر يأبى عليه إلا أن يعيش بعدا به . ذلك أنه قد ثبت من تقرير الطبيب الشرعى أن سرحان مات منتحرا .

ولكن عقدة تكشف عن تأثيرها الدرامى بأوضح ما يكون — قبل ذلك — من خلال علاقته بدرية . اذ يندفع إليها بفعل حبه القديم لها . لكن زوجها أستاذة . وقد قبض عليه وعلى مجسوعته التى كان منها منصور نفسه . ومأساة منصور انه لا يستطيع أن يوقف اندفاعه نحوه درية ، وفى نفس الوقت لا يكاد يتحرر من الاحساس بالذنب فى علاقته بها . وعندما يقابل أحد زملائه يسأله ماذا يقولون عنه . وعندما لا يرد زميله يرد هو عنه بما يتوقع أن يقولوه « اننى جاسوس ، اننى هربت فى الوقت المناسب ، ثم تسللت الى بيت الصديق القديم » (٣) .

هي الخيانة اذن التى تسرى فى دمه .

— هناك شخص ينقص على صفوى .

وتسأله زهرة :

— من هو ؟

فينجيب وهو يقصد نفسه :

---

(١) ص ١٦٧ .

(٢) ص ١٨٤ .

(٣) ص ١٧١ .



— شخص يخون دينه .

وتحرك زهرة يدها مستنكرة . ويواصل منصور :

— وكان صديقه وأستاذه (٢) .

ولأنه لا يريد أن يخون حبه ويخون مشاعره يطلب من دريه الطلاق لتقترن به . ولكنها عندما تأتي اليه وتخبره أن زوجها قد حررها من الارتباط به يرفض أن يواصل الطريق معها الى نهايته لأنه لا يريد أن يخون صديقه وأستاذه . وهكذا يقع بين شقي الرحي لا يدري ماذا يفعل وقد أطبقت عليه تهمة الحيانة ولم يعد له مفر منها : اما أن يخون حبيبته أو يخون صديقه . والواقع أنه لحوفه من الحيانة قد خان الاثنين معا . وما هو فوق ذلك انه مثل بهما ومثل بنفسه أيضا . انه فتى رائع حقا ، ولكنه يعاني داء .. خطيرا .

ولكن منصور باهى فى الفيلم شيء آخر . وما يعاني منه فى الفيلم غير ما يعاني منه فى الرواية . وهو يعاني فى الفيلم من تسلط شخصية الأخ الأكبر الذى يحل مكان الأب . فهو لا يكتفى بالتدخل لنقله من القاهرة الى الاسكندرية وتوصية صاحبة البنسيون تليفونيا به كما فى الرواية . وانما يأتى معه حتى حجرته . والاهم من ذلك أنه يعلم — فى الفيلم — بعلاقة منصور بدرية فيسقط عليه ويأمره بقطع هذه العلاقة . ويخضع منصور لامره ويرد درية خائبة . وطبيعى أن يشعر منصور بالألم لانسحاقه أمام ارادة أخيه . ولكنه ليس ألما عظيما . انه ألم مراهق يرغب فى التحرر من سلطة الأخ أو الاب . والمفروض أن منصور قد تجاوز هذه المرحلة ، بحكم سنه وبحكم وضعه الاقتصادى والاجتماعى ، لذلك يبدو تصرفه غريبا ، وغير منطقي ، أو أنه يبدو جباناً . وما هو بجبان . ولا يصح أن يكون كذلك .

وقد حول الفيلم بذلك شخصية منصور الى شخصية أحادية البعد ، بعد أن خلصها من صراعاتها الداخلية . ومن ثم خسر بناء شخصية درامية من الدرجة الأولى أو تكاد على غرار شخصيات عطيل ومكبث وهاملت — والآخر أقربها بتردده من شخصية منصور — اذ لم يعد ما يعانيه منصور فى الفيلم داءً داخليا يتمثل فى تمزقه بين أقطاب متعارضة من الاتجاهات النفسية ، بل انحصرت أزمته فى سيطرة أخيه التى يخضع لها على طول الخط بغير صراع حقيقى . ولا نجد لوجودها على هذه الصورة

(٢) ص ١٧٣ .

مبررا واضحا • وان كان اختيار « عبد الرحمن علي » للقيام بدور منصور اختيارا موفقا بلامحه وحركاته وسكناته الجديرة بتمثيل منصور الحقيقي في الرواية لا منصور الفيلم •

واذا كان منصور الفيلم يذكر لدرية في لقائه الأخير معها أنه يرفض الارتباط بها حتى لا يخون صديقه • فان فكرة الحيانة هنا تأتي مقحمة ومفاجئة نسمع بها منه لأول مرة • ولا يمكن أن تفسرها الا بأنها مجرد حيلة لتبرير موقفه أمام درية وإخفاء حقيقة خضوعه المخجل للسيطرة أخيه ، كما تدلنا عليه أحداث الفيلم السابقة ، وكما يؤكد لنا دفاعه العصبى عن نفسه ضد تهمة خضوعه لأخيه •

– لا يا درية أنا مشى آله بيحركها أخويا •  
وفى لقائه الأخير معها تسأله عن سبب وجومه  
– حصل ايه  
فيصرخ منصور بلا وعى :  
– أخويا كان عندى دلوقت ، وعرف كل حاجة •  
– ورأيه ايه  
فيرد بعصبية واضحة :

– قلت لك يا درية ما يهمنىش رأيه هو مش حا يتحكم فى عواطفى  
وشعورى •

كذاب •• هذا هو الوصف اللائق بمنصور فى الفيلم ، ومدع كذلك ، لأن تتابع الأحداث يدلنا على انه آله يحركها أخوه بالفعل ، وان أخاه يتحكم فى عواطفه وشعوره حقا ، وكلامه نفسه – لو حللناه – شاهد على عكس ما يزعم • وعلى أى حال فان كاتب الحوار – وهو كاتب السيناريو أيضا – لا يترك لنا فرصة لاستنتاج ذلك أو تخمينه بأنفسنا وانما يؤكد أيضا بخط عريض بما يصفه على لسان درية وهى تقول لمنصور :

– انت بتكذب على نفسك •• قول ان أخوك السبب •• قول انك خائف •

وهكذا فان الفيلم يدين منصور بمسالب أخرى • ويغير من شعورنا نحوه • فاذا كنا – فى الرواية – نشارك عامر وجدى فى اشفاقه على منصور مما يعانیه من تمزق داخلى حاد نعرفه أكثر مما يعرفه عامر وجدى نفسه ، فان الشعور الذى يخلفه فينا الفيلم نحو منصور هو الاحتقار

وحسده • ويضاعف من احتقارنا له مضاجعته لزوجة صديقه وأستاذه  
المعتقل • وهو ما لم يذكر في الأصل •

ولا يعنى ذلك ان الرواية لا تدين منصور • ولكن ما تدينه به غير  
ما يدينه به الفيلم •

منصور في الرواية متردد خائر العزيمة يبحث عن الهدف ولا يجده،  
يشل ارادته عقدة الشعور بالذنب ، وعلاقته بأخيه تمثل أحد أبعاد  
مأساته • أما في الفيلم فهو جبان خائن كذاب مدع ، وعلاقته بأخيه هي  
مأساته الأساسية •

في الرواية ، يمثل منصور صورة لقطاع كبير من شباب مجتمعنا  
الضائع ، أما في الفيلم فهو مجرد شاب ساقط • وهو ما تم أيضا بالنسبة  
لشخصية حسنى علام ، مع فارق الخلاف بين الاثنين •

### ● حسنى علام :

« لقد قذفت بى طبقتى الى الماء والقارب يميل الى الفرق » (١) •

هذا هو الوصف الدقيق لوضع حسنى علام يأتى على لسانه نفسه :

شاب ترى من أسرة اقطاعية يملك ١٠٠ فدان • طلب يد قريبته  
فرفضت لأنه لا يملك شهادة • والأرض على كف عفريت • ضاق بالاقامة  
فى فندق سيسيل بالاسكندرية لانه يذكره بقصة أسرته فى طنطا ، فانتقل  
الى بنسيون مرامار •

يكره الشعر كما يكره سيرة الشهادات • • ويخشى - مثل طلبة  
مرزوق - نزلاء البنسيون « سرحان منتفع ومنصور غالبا مرشد ، حتى  
العجوز - يقصد عامر وجدى - فمن يدري والمدام نفسها لا يبعد أن تكلفها  
جهات الأمن بنوع من المراقبة » (٢) • أما طلبة مرزوق فهو « الوحيد الذى  
أضمر له حبا واحتراما » (٣) • ويشاركه حسنى الشعور بالجبن على  
مواجهة الآخرين برأيه « ثم وثبت بى رغبة ملحة فى الجهر برأى لآكون  
صادقا مع نفسى ولو مرة واحدة فى السهرة الطويلة • ولكنى لم أفعل » (٤) •  
فالاثنان تجمعهما نفس الطبقة ونفس المشاعر تقريبا • وان كان طلبة يمثل  
جيل الشيوخ وحسنى يمثل جيل الشبان •

(١) ص ١٠٩ •

(٢) ص ١٠٠ •

(٣) ص ١١٨ •

(٤) ص ١٠٣ •

عندما رأى زهرة قال عنها « أجمل مما يليق بخادمة أجمل مما يليق  
بسيّدة » (١) . ومع ذلك فهي عنده ليست أكثر من « خادمة ممتازة للملء »  
فراغ شقتى المستقبل » (٢) . وعندما علم بقرارها التعلم قال لها :

— شدى حيلك ، فعندما يتحقق مشروعى سأكون فى حاجة الى  
سكرتيرة (٣) .

فهو رغم إعجابه بها لا يتخلى عن نظرة الاستعلاء الطبقية لها . ولذلك  
فهو يتصور أنها « سوف تعشقنى من النظرة الأولى » (٤) . ولا يفسر  
صداها له فى البداية إلا كنوع من الدلال . ويلمح علاقة الود بينها وبين  
سرحان فيكلمه على أساس أن يشاركه فى حب زهرة !! ويأتى يوما مخمورا  
ويحاول الاعتداء على زهرة فتدفعه عنها ويشتبك معه سرحان فى معركة .

يسهم فى تحديد أبعاد شخصيته الأساسية علاقته بموضوعات  
ثلاثة ، الجنس والسيارة والمشروع التجارى الموهوم . ويتجسم من خلال  
علاقته بهذه الموضوعات احساسه بالضياع اذ يتخذها مسارب للهروب من  
أزمته . فهو يزعم أمام الآخرين بأنه يبحث عن مشروع تجارى يستغل فيه  
ثروته لكنه لا يبذل أدنى جهد لتحقيق هذا المشروع الذى يحلم به الى أن  
يأتى له المشروع صدفة على لسان صغية بان يشتري الملهى الذى تعمل فيه  
ويتم بواسطتها الاتفاق المبدئى مع الحواجا ليحل محله .

وهكذا يتمخض المشروع — على حد قول الدكتورة لطيفة الزيات — عن  
« ما خور يجسد هلاكه المعنوى » (٥) .

والجنس وسيلة أخرى للهروب من الملل الذى يحاصره حتى انه عندما  
ضاق بجلسته مع نزلاء البنسيون ليلة غناء أم كلثوم ، ينطلق بسيارته فى  
منتصف الليل الى قوادة عجوز فى الخمسين ولا يجد غيرها فيدفعها الى  
حجرتها وهى تعتذر عن عدم استعدادها فيرد عليها :

— لا أهمية لذلك ، ولا أهمية لشيء (٦) .

وفى يوم آخر لا يجد ما يعمل فينتقل من قوادة الى أخرى وكل منهن

---

(١) ص ٨٩ .

(٢) ١٠١ .

(٣) ص ١١٤ .

(٤) ص ٨٩ .

(٥) ص ٧١ الهلال فبراير ١٩٧٠ .

(٦) ص ١٠٤ .



تقدم له أطيب ما عندها وأخيرا يأخذ واحدة ويمارس معها الجنس في الطريق العام خارج المدينة تحت المطر .

— « ألا تودين أن تخرجي اللسان للدنيا ومن عليها وأنت في حماية هذه الغضبة الكولية ؟ » (١) .

والواقع انه هو الذي يريد أن يخرج لسانه للدنيا التي أخرجت لسانها له .

وعلاقة حسنى علام بسييارته علاقة فريدة تجعل منها شخصية أساسية من الشخصيات التي يتعامل معها .

— « قنبلة ؟ صاروخ ؟ فكرة جنونية ؟ كلا انها سياوة الأحق ، يا للشيطان انه حسنى علام » (٢) .

هذا هو تعليق منصور باهى عندما فوجئ في الطريق باندفاع سيارة حسنى . . . . وحسنى دائم الاندفاع المجنون بسييارته الفورد « بلا هدف معين سوى رغبته الأبدية في التجوال . . . . والسرعة » (٣) .

ان سيارة حسنى علام لا تنقله فقط الى مصادر المتعة في البيوت السرية ، وانما تمثل هي نفسها مصدرا للمتعة « ولكي أستمتع باكبر قدر من السرعة الجنونية بلا عائق اتجهت الى الطريق الصحراوي فانطلقت فيه بسرعة مائة وعشرين ك ، مقدار ساعة ، ثم رجعت بنفس السرعة » (٤) ، كما انها وسيلته للهروب من الضيق عندما يلم به كما فعل عقب أحداث مقتل سرحان « ضمنت على غسل رأسى بجولة من جولات الانطلاقية » (٥) .

وجنون السرعة ، والاغراق في الجنس ، وادعاء البحث عن مشروع للإيهام بالقدرة على العمل هي ردود أفعال حسنى المرضية ازاء احساسه بالضياع الذي عمل على تكوينه : فشله في الزواج ، وعدم حصوله على شهادة ، وعدم الاطمئنان في الاعتماد على الأرض كسند للحياة ، واشراف طبقته على الانهيار . وبذلك تكشف الرواية عن أزمة حسنى علام وتقدم

---

(١) ص ١١٢ .

(٢) ص ١٥٢ .

(٣) ص ٩٦ .

(٤) ص ١١٤ .

(٥) ص ١٣٥ .

لنا من خلاله صورة انسانية متكاملة لها أبعادها المتعددة تمثل نموذجا آخر من نماذج الشباب الضائع في مرحلة معينة من تاريخ مجتمعنا .

أما الفيلم فقد أسقط عن الشخصية كل أبعادها تقريبا ولم يحتفظ منها بغير ما يهمه لاجتذاب الجمهور وهو اهتمام حسنى بالجنس . وذلك بعد أن أضفى عليه - كما فعل مع طلبة مرزوق - شيئا من خفة الدم يدعمها تمثيل الممثل الكوميدي أبو بكر عزت . كما خلصه من حذره وكراهيته للآخرين . ولم يذكر الفيلم فشله في الزواج أو اخفاقه في الحصول على شهادة ولم يتطرق الى مسألة المشروع سوى مرة ، ولم يكن لها أى صدى على الأحداث أو على شخصيته . وأما عن علاقته الفريدة بسيارته فهي مفقودة تماما .

ويبدو حسنى في الفيلم وكأنه لا يعاني شيئا على الإطلاق . مجرد شاب ثرى يعيش كما يهوى . لا نجد تبريرا لنشاطه الجنسي الزائد ، اللهم الا اذا كان الثراء - في حد ذاته - تبريرا كافيا لذلك . وخسر الفيلم بذلك طابع الشخصية الانسانية الحى كما خسرا الجانب الدرامى منها ، وفشل فى أن يجعل من حسنى علام ممثلا لضياح فئة أخرى من شباب مجتمعنا . وأصبح لا يمثل الا نفسه .

وقد سبق أن ذكرنا قيمة فن السينما فى خلق علاقات جديدة بين الانسان والأشياء لم يسبقه اليها فن آخر . وقد قدمت الرواية للفيلم فرصة نادرة للاستفادة من هذا النوع الجديد من العلاقات يتمثل فى علاقة حسنى بسيارته . وكان جديرا بالفيلم أن يفيد من هذه العلاقة فى تقديم بعض المشاهد السينمائية الخالصة .

وأرجو أن يتذكر القارئ معنى مشهد السيارة الشاعري فى أول فيلم « رجل وامرأة » كنموذج على استخدام السيارة سينمائيا . أما فيللىنى فيقدم لنا نموذجا أقرب الى موضوعنا فى الجزء الخاص به من فيلم « قصص ممنوعة » . ونقصد بالتحديد المشهد الأخير منه حيثما يتسلم البطل سيارته بعد أن وصل الى قمة أزمته النفسية ، فينطلق بها وينطلق فى جنون يؤدى الى الموت . وكان أقوى مشاهد الفيلم تأثيرا . ولم يكن جنون حسنى فى اندفاعه بسيارته أقل من جنون بطل فيللىنى . بل ان علاقة حسنى بسيارته - فى الرواية - كانت أكثر ثراء من علاقة بطل فيللىنى بسيارته التى لم يحصل عليها الا فى نهاية الفيلم . ومع ذلك لم يستطع فيلم « ميرامار » أن يفيد من هذه العلاقة وأسقطها من حسابه تماما من البداية .

## ● سرحان البحيرى :

تجذبه زهرة الى النزول فى البنسيون • رآها مرة فى محل البقالة  
فلقت نظره • « سارت فى طريقها فسرت وراءها • ولا غاية لى الا تحية  
الجمال ذى العبير الريفى الذى أحبه » (١) وفى البنسيون يقدم لها نفسه :

— محسوبك سرحان البحيرى يا زهرة ••

فلم تملك أن سألت :

— بحيرى ؟

— من فرقاصة بالبحيرة •

كتمت ضحكة وهى تقول :

— أنا من الزيادة (٢) •

وتميل اليه زهرة من البداية ، وتسلم لغزله وأحضانه •

كان ينظر اليها « بعين صقر تود أن تشدها اليها الى الأبد » (٣) لكنه  
لا يلبث أن يقع فى حبها فيقاوم « شعرت ان الحب يجرفنى معه الى هاوية  
فغرزت قدمى فى الحافة راميا بثقلى الى الوداء » (٤) •

يدعوها الى زيارته ليلا فترفض • يطلب منها الاقامة معه فى مسكن  
خاص فتلمح له بالزواج • ولكنه يرى « الحب عاطفة يمكن معالجتها على نحو  
أو آخر ، أما الزواج •• اذا لم يرفعنى من ناحية الأسرة درجة  
فما جدواه ؟ » (٥) •

نفى • انتهازى ، له تطلعات طبقية •

يكشف من البداية عن نوعية تطلعاته وهو يسأل صديقه مستنكرا :  
« خبرنى بالله عن معنى الحياة بلا فيلا وسيارة وامرأة ؟ » (٨) •

وبدافع من اتجاهاته النفعية الانتهازية التطلعية يصادر حبه لزهرة  
ويقنع نفسه بالزواج من مدرستها على — دون عاطفة — لأنها تحقق له نفعا  
أكبر بوظيفتها وأسرتها •

(١) ص ٢٠٤ •

(٢) ص ٢١٦ •

(٣) ص ٢٠٥ •

(٤) ص ٢٣١ •

(٥) ص ٢٤٨ •

(٥) ص ٢٠٧ •

وتمثل هذه الاتجاهات اطاره الأخلاقى الذى يتحرك داخله ويحدد  
علاقته بالآخرين وما يؤمن به من مبادئ .

كان وفديا قبل الثورة . ومع الثورة تحول الى اشتراكى ونفذ داخل  
منظماتها السياسية .

لا يطمئن الى طلبة مرزوق ومع ذلك فهو يتبادل معه الحديث ويحرص  
على احترامه ومجاملته والتودد اليه « شىء فى أعماقه قال لى انه لا يمكن  
أن يكون خالى الوفاض تماما » (١) .

كما يتودد الى حسنى علام أملا فى أن يعمل معه فى مشروعه الموهوم .  
« ... وأنا قد أكره فكرة طبقته ولكنى أفتتن بأى شخص منها اذا ساقتنى  
الظروف الممتازة الى صحبتته » (٢) . وعندما يهاجم حسنى حبيبته زهرة  
وهو مخمور يحاول سرحان أن يتدخل بحساب : « أردت أن أنقذها  
بلا فضيحة ، ومع الإبقاء على علاقتى بحسنى » !! (٣) .

وعندما يعلم أن لعلية أخ فى السعودية لا يفوته أن يسألها « أمن  
الممكن أن يرسل لنا بعض البضائع النادرة من هناك ؟ » (٤) .

وطبيعى أن تنتهى اتجاهاته الانحرافية نحو الجريمة حيث يدبر مع  
صديقه المهندس « على بكير » مؤامرة لسرقة حمولة لورى بالغزل من الشركة  
التي يعملان بها .

— لما يخلق الله الجبناء من أمثالك ؟ (٥) .

هكذا قالت له زهرة بعد أن بصقت فى وجهه عندما اكتشفت  
خيائته لها .

كما قالت له :

— وغد حقير .. غر فى ألف داهية (٦) .

و « غار » سرحان البحرى . فقد اكتشفت الجريمة ، ولم يكن له  
مفر من الانتحار .

---

(١) ص ٢٢٧ .

(٢) ص ٢٢١ .

(٣) ص ٢٥٠ .

(٤) ص ٢٥٤ .

(٥) ص ٢٥٤ .

(٦) ص ٢٥٥ .



كان سرحان البحيرى أقرب شخصيات الفيلم الى الأصل • فقد احتفظ له الفيلم بكل سقالاته • وزاد عليها ابتزازه لأموال عشيقته السابقة صفية حيث رأيناه عقب زيارته الأخيرة لها يطلب منها عشرة جنيهات بحجة انه نسي محفظته وترد عليه :

— دايمًا كده تنسى ..

رغم ان سرحان الرواية يبرىء نفسه من هذه التهمة بالذات « كانت حياتنا مشتركة بكل معنى الكلمة عدا المجاملات التى كانت تنفحنى بها فى المناسبات والتى عجزت — لظروفي الخاصة — عن ردها • غيرى آخرون يستغلون عشيقاتهم استغلالا فاحشا » (١) •

أما عن علاقته بزهره ، فقد كانت عين سرحان البحيرى اليها فى الفيلم تكاد أن تكون « عين الصقر » حقا • وقد قام بدوره يوسف شعبان الذى سبق أن قام بدور مماثل تقريبا — وكان أول أدواره الناجحة — مع حسن الامام ، وهو دور قواد فى زقاق المدق المأخوذ أيضا عن رواية نجيب وان كان قواد زقاق المدق يصطاد حميدة ليقدمها الى جنود الاحتلال ، فان سرحان البحيرى فى مرامار يحاول أن يصطاد زهره لنفسه • وفى الحالين يريد أن يستغلها لحسابه الخاص دون مقابل باسم الحب والزواج •

ولكن شخصية سرحان أكثر ثراء من شخصية قواد زقاق المدق • وهو لا يلبث أن يقع فى حب زهره بالفعل • ورغم انه يقاوم حبه ويدوس عليه ليحقق أطماعه ، ورغم ان زهره بصقت فى وجهه عندما علمت بخيائنه لها فانه يعترف « لم أبرأ تماما من حبها ، وهو العاطفة الصادقة الوحيدة التى خفق بها قلبى الممزق الأهواء » (١) •

ويكشف لنا هذا الشرح فى نفسية سرحان عن الجانب الانسانى منها الذى لا يزال يخفق داخله ، ولكنه يخنقه فيخنق نفسه • وقد أغفله الفيلم تماما لأنه أراد — كما يبدو — أن يذبح سرحان بلا شفقة ولا يشيعه بغير لعنات طلبة مرزوق وسخرياته اللاذعة منه •

### ● عامر وجندى :

وفدى قديم « كان له فى الرجاء جانب يرده الأصدقاء ، وفى الخوف جانب يتجنبه الأعداء » (١) •

(١) ص ٢١٤ •

(٢) ص ٢٥٧ •

(٣) ص ١٣ •

• وكان صحفيا من أصحاب البلاغة • ولكن زمن البلاغة ولى « هل عندك عبارة تصلح لراكب الطائرة » (١) هكذا اعترض رئيس التحرير على كتابته •

• وكان أزهريا رموه بالالحاد لانه اشترك فى تخت مطرب ذات ليلة •  
• وطرد من الأزهر • وعندما تقدم للزواج رفض طلبه لنفس التهمة •

• جاء الى البنسيون بعد أن أحيل على المعاش ، يجتر ذكريات شبابه •

• هو الذى يفتح الباب لزهرة • وهو الوحيد الذى يودعها فى النهاية ،  
• وطوال الأحداث يعاملها بحنان أبوى • يسدى لها النصيحة ، ويهديها قلما  
• وكراسته عندما يعلم بعزمها على التعلم ويعرض عليها مساعدته ، ويقف الى  
• جانبها فى أزماتها ويخاف عليها من أطماع الآخرين •

– انى فى الواقع أحبك وأخاف عليك •

– أنا فاهمة •• لم أعرف رجلا مثلك منذ أبى ، وأنا أحبك

ايضا (٢) •

ولذلك كان عامر وجدى موضع سرها • وعنه تعرف كثيرا من  
أخبارها • وأخبار غيرها من نزلاء الفندق • وهو يعامل الجميع بصدق رجب  
بعد أن رفع عنه عامل السن – وقد بلغ خوالى الثمانين – مشاعر الكراهية  
للآخرين • وعنه يقول منصور باهى « تبين لى أن عامر وجدى هو أعظم  
الحاضرين فتنة وأحقهم بالتقدير والحب » (٣) •

وعامر وجدى لا يشارك فى أحداث البنسيون وإنما يقوم فى الرواية  
بدور الراوى • هو مؤرخ أحداث ميرامار المحايد • أو انه أقرب شخصيات  
الرواية لأن يقوم بهذا الدور • يحتل جزءين من الرواية أولها وآخرها ،  
يسرد فيهما ما يراه من الأحداث داخل البنسيون ، ويعلق عليها ، اما بطريق  
مباشر أو بطريق غير مباشر ، بالارتداد الى ذكريات سابقة أو تلاوة آيات  
معينة من القرآن •

ان عامر وجدى خلال السرد يرتد الى أحداث سابقة من ذكرياته  
الخاصة تفجر بتقابلها مع ما يجرى من أحداث معان جديدة • وبعض

---

(١) ص ١٤ •

(٢) ص ٥٨ •

(٣) ص ١٥٠ •

ما يتذكره يرتبط مباشرة بتاريخنا القومى مما يؤكد دوره فى الرواية كمؤرخ ، ويصبح هو نفسه جزءا من تاريخنا . فى حديثه مع ماريانا مثلا عن أزمته عام ١٩٢٥ التى أجبرتها على افتتاح البنسيون يتذكر أزمة الزعيم مع الملك فى نفس العام . وعندما تأتى زهرة البنسيون تاركة القرية وراءها يتذكر أمه التى رفضت أن تنتقل معه الى القاهرة . . . . وهكذا .

ويلجأ عامر وجدى الى القرآن بين حين وآخر يتلو بعض آياته . وتعمل هذه الآيات كمدخل لما يليها من أحداث أو تعليق لما سبق منها . ونضرب مثلا على ذلك الآيات التى يتلوها مع قدوم طلبة مرزوق « يا معشر الجن والانس ان استطعتم ان تنفذوا من اقطار السموات والارض فانفذوا ، لا تنفذون الا بسلطان » (١) .

وعقب الأحداث الأخيرة لمقتل سرحان واعتراف منصور بقتله وغموض الموقف كله يتلو عامر وجدى « . . . . أو كظلمات فى بحر لجى يغشاه موج من فوقه موج من سحب ظلمات بعضها فوق بعض . . . » (٢) .

ولكن دور عامر وجدى فى الفيلم يتقلص حتى يكاد أن يتلاشى تماما . فلم نعد نرى الأحداث من وجهة نظره أو من وجهة نظر غيره . وقد اختار الفيلم - وله الحق فى ذلك - وجهة النظر الموضوعية فى سرد الأحداث ، على خلاف الرواية التى كانت تروىها من وجهات نظر ذاتية . كما تخلص الفيلم من الارتداد الى ذكرياته السابقة . وقد نجد للفيلم الحق فى ذلك أيضا ولكن لماذا سحبت منه دوره فى التعليق على الأحداث وأسندته الى طلبة مرزوق ؟ . وأخذ التعليق بالطبع شكلا آخر يتفق وشخصية طلبة مرزوق .

أما المصحف الذى رايناه فى يد عامر وجدى فى الفيلم فلم يكن أكثر من مجرد اكسسوار ليس له أهمية تعبيرية فيما عدا المشهد الأخير حيث نسمعه وهو يودع زهرة بنظراته يختتم الفيلم بنفس الآيات التى اختتم بها الرواية « الرحمن ، علم القرآن ، خلق الانسان علمه البيان . . . . » .

وهكذا لم يعد فى الفيلم من شخصية عامر وجدى الرواية غير شبحها وإن احتفظ له بمشاعر الأبوة نحو زهرة لكنها بقيت فى الظل . ودوره الأساسى فى الفيلم ينحصر فى إتاحة الفرصة لطلبة مرزوق كى يلقي بتعليقاته الساخرة للجمهور من خلال حديثه معه .

(١) ص ٢٢ .

(٢) ص ٢٦٩ .

## ● محمود أبو العباس :

برجوازي صغير يبيع الجرائد ويأمل أن يتوسع في تجارته بشراء مطعم  
بنيوتني • ويعرض عليه سرحان أن يشاركه فيرفض •

— كلا ، لا أحب الشركة ، ولا أريد للمطعم أن يكبر فيلفت نظر  
الحكومة (١) •

ويطمح محمود أبو العباس في الزواج من زهرة :

— هي زبونة يومية ، لم تطرق الموضوع صراحة ، ولكنني خير من  
يفهم النسوان ، (٢) •

ويقول له سرحان بأنها عنيدة وأبية النفس فيرد عليه بنفس الثقة :  
— اني أعرف الدواء لكل داء (٣) •

ولكن زهرة ترفضه عندما يتقدم اليها عن طريق ماريانا • والسبب  
تقوله لعامر وجدي :

— سأعود معه الى مثل حياة القرية التي هربت منها (٤) •

أما كيف استطاعت أن تستنتج هذا الرأي • فقد سمعته مرة يقول  
لأحد أصدقائه :

— « فكل امرأة حيوان لطيف بلا عقل ولا دين ، والوسيلة  
الوحيدة التي تجعل منهن حيوانات اليفة هي الخذاء » (٤) •

يشتبك مع سرحان لانه — كما قال له حسنى — عشيق زهرة • ولكنه  
يتصالح معه في النهاية ، ويدعوه للعشاء على حسابه في مطعمه الجديد •  
مطعم بنيوتني السابق • ويقبل سرحان الدعوة •

وهكذا تربط الرواية بين محمود أبو العباس وسرحان البحيري  
الذي يماثله في تطلعاته وتضمنه نفس الطبقة • والرواية اذ تختار له أن  
يحل محل الخواجا تشير انه ناصب الاتهام •

(١) ص ٢١٠ •

(٢) ص ٢٤٥ •

(٣) ص ٢٤٦ •

(٤) ص ٧١ •



ولكن الفيلم الذى يغرق فى اداة سرحان بلا رحمة يحاول أن يرفع عن محمود أبو العباس اتهاماته أو يظن ذلك بأن جعله يعتذر لزهرة عن رؤية المرأة • وبدل أن يشتري مطعم بنيوتى يفتح مكتبة ويستبدل الجلابية بالقميص والبنطلون ويزعم انه التحق بمدرسة ليلية ليتعلم مثل زهرة • وقد أجرى الفيلم هذه التغييرات لجعله جديرا بالزواج من زهرة • غير ان هذه التغييرات لم تخلق منه شخصا آخر • فقد احتفظت له بنفس الطبقة ونفس التطلعات • ولا يغير من ذلك استبدال مطعم بنيوتى بالمكتبة وان كنا نفقد فى الحالة الثانية القيمة الرمزية لاحتلال محمود محل الخواجا • واقتناع زهرة به فى النهاية لا يزور رأى نجيب محفوظ فى روايته فقط ، وانما هو الى جانب ذلك فى حدوده الجزئية ، يمثل بالنسبة للرواية ككل ، الغاية التى تنتهى اليها بقية التزويرات العديدة السابقة • وبهذه لا يصبح الخلاف بين الفيلم والرواية خلافا فى التفاصيل التى تشكل المغزى وانما هو قلب للمغزى رأسا على عقب ، كما يتبين لنا ذلك توا عندما نعرف من هى زهرة ؟ وما هى قضيتها ؟

### ● زهرة :

قد يعجب قارئ الرواية عندما يجد ان زهرة التى تدور حولها الأحداث الأساسية للرواية ، وترتبط بها كل الشخصيات ، لا نتعرف عليها من خلال حديثها الذاتى كما تعرفنا على شخصيات الرواية الأربعة الرئيسيين ( عامر وحسن وسرحان ومنصور باهى ) وانما نتعرف عليها من خلال وجدان الآخرين وهم يروون علاقتهم بها وعلاقتها بهم « ولعل سر هذا - على حد قول محمود أمين العالم - انها رمز أكثر منها حقيقة » (١) •

« انها رمز مصر الباحثة عن سند ، عن حب ، عن استقرار ، عن سعادة » (٢) •

فهى مصر حين تطالب بالكرامة •

« أمن العيب أن أطلب لنفسى حياة كريمة ؟ » (٣) •

(١) ص ١٣٢ تأملات فى عالم نجيب محفوظ - محمود أمين العالم •

(٢) ص ١٣٨ المرجع السابق •

(٣) ص ٧٢ مرامار •

وهى مصر حين تتمسك بموقفها  
« صفاء الحب • التعليم • النظافة • الأمل » (١)  
وهى مصر حين تطالب بحريتها :  
« أنا حرة ولا شأن لأحد بى » (٢)  
وهى مصر حين تقرر رفع الفوارق الطبقية :  
« كلنا أبناء حواء وآدم » (٣)  
وهى مصر فى كل ما تقوله ، وفى كل ما تفعله وحتى حينما تقول :  
« ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله ما دمت لا أستطيعه » (٤) .  
وعندما يقول لها عامر وجدى ردا على كلامها بتغير الدنيا :  
« الدنيا اتغيرت ولكنهم لم يتغيروا بعد » (٥) .  
يشير بذلك فى الواقع الى مأساة مصر فى أبنائها بينما كان يعنى  
سرحان البحرى .  
ويؤكد رمزيته طمع الجميع فى احتوائها ابتداء من زوج اختها الى  
جدها فى القرية الى كل شخصيات البنسيون وحتى بائع الجرائد خارجه ،  
فيما عدا المناضل القديم عامر وجدى الذى أحبها بقلب الأب .  
وكل شخصية من هذه الشخصيات نمط يرمز الى طبقة أو فئة أو  
قيمة معينة مثل الرجعية والاقطاع والاستعمار والانتهازية والجبانة وغيرها  
من القيم التى تعاني منها مصر وتناهضها .  
والرمز عند نجيب محفوظ كما هو عند كل كاتب كبير لا يفرض  
نفسه على الواقع وإنما ينبع عنه . ولذلك تحتفظ زهرة كما تحتفظ كل  
الشخصيات الأخرى ، وكل أحداث الرواية بمستواها الواقعى الحى بكل  
نبضاته الحارة . وكل كلمة مما سبق تنبثق تلقائيا عن السياق وشخصياته  
التي لا يساورنا الشك لحظة فى واقعيتها .  
وزهرة فلاحه شابة مات عنها أبوها و « أراد زوج اختى أن يأكلنى

(١) ص ٦٩ .

(٢) ص ٦٨ .

(٣) ص ٦٤ .

(٤) ص ٦٧ .

(٥) ص ٦٤ .

فزرت أرضى بنفسى ، (١) ثم أراد جدّها أن يبيعهما بالزواج الى رجل فى عمره فتركت لهم القرية ورحلت الى الاسكندرية لتعمل فى بنسيون مرامار . وكان أبوها يأخذها معه الى هذا البنسيون لبيع الجبن والزبد . وعندما جاء زوج أختها مع زوجته لاستردادها رفضت زهرة باصرار العودة معه الى القرية .

— لن أرجع ولو رجع الأموات (٢) .

فقد قررت زهرة أن تملك مصيرها .

— أنا حرة ولا شأن لأحد بى (٢)

زهرة اذ تنشد حريتها شأنها شأن مصر . تدخل فى صراعات ضد الاستغلال ذلك الصراع الذى بدأت فى القرية وتواصله فى المدينة برد طلبة مرزوق عن مداعباته الداعرة ، والدفاع عن نفسها ضد محاولة حسنى الاعتداء عليها ، ورفض وصاية ماريانا عليها بالتساهل مع الزبائن والاستسلام لمداعباتهم .

وهى ترفض طلب يدها من محمود أبو العباس لأنها ترى ببصيرتها « سأعود معك الى مثل حياة القرية التى هربت منها » (٣) .

وتكتشف زهرة ارتباط حريتها بالعلم فتقرر :

« لن أبقى جاهلة » .

« سأتعلم بعد ذلك مهنة .. فلن أبقى خادمة » (٤) .

وتتنازل بالفعل عن جزء من أجرها البسيط تدفعه للمدرسة التى تبدأ فى تعليمها .

ويعين زهرة فى نضالها امكانيات ثلاث هى : القوة البدنية ، والذكاء ، والثقة بالنفس . وهى فى كل حالة من هذه الحالات تفوق ما يتصوره الآخرون عنها . فسرطان يقول :

— « لم أتصور أنها معتزة بنفسها لذاك الحد » (٥) .

---

(١) ص ٤٢ .

(٢) ص ٦٨ .

(٣) ص ٧١ .

(٤) ص ٢٣٩ .

(٥) ص ٢٣١ .

وكانت ماريانا أول من اكتشف ذكاء زهرة وقوتها من أول يوم عملت فيه زهرة لديها •

— البنت مدهشة يا عامر بك ، مدهشة ، ذكية وقوية ، من مرة واحدة تعرف المطلوب •

ويفاجأ عامر وجدى بقوتها عندما يراها وهي تدافع عن نفسها ضد اعتداء صفيّة عشيقته سرحان السابقة التي أرادت أن تتحرش بزهرة •  
— انك ملاكمة جبارة يا زهرة (١) •

أما طلبة مرزوق فيقول عنها بعد تجربته الفاشلة معها :

— « قطة متوحشة ، لا يفرك منظرها في الفستان ، وجاكتة المدام الرمادية ، انها قطة متوحشة » (٢) •

ويصف سرحان البحيري معركتها معه في النهاية عندما اكتشفت خيانتها فيقول :

— انقضت على ولطمتني على وجهي بقوة مذهلة ... قبضت على يديها بقسوة ولكنها انتزعتها بعنف ولطمتني للمرة الثانية • فقدت وعيي فانهلت عليها ضربا وصفعا وهي تبادلني الضرب والصفع بقوة فاقت تصوري » (٣) •

وعندما يقول لها عامر وجدى مشفقا عليها عقب محاولة حسني علام الاعتداء عليها :

— الحق أن المكان لا يليق بك •

ترد عليه :

— بوسعي دائما أن أدافع عن نفسي وقد فعلت (٣) •

الوحيد الذي استطاع أن يخدعها سرحان البحيري • ولم تستطع أن تكتشف كذبه •

— هل تبين لك كذبه ؟

— كلا انه يحبني أيضا ، ولكنه يتكلم دائما عن العقبات •

---

(١) ص ٦١ •

(٢) ص ٤٧ •

(٣) ص ٢٥٥ •

(٤) ص ٧٦ •



- ولكن ما ذنبك انت يجب أن تعرفى لنفسك طريقا .
- ما قيمة أن أعرف ما يجب عمله ما دمت لا أستطيعه (١) .
- وعندما تدرك انه يتهرب من الزواج بها تتمتع بغضب مكتوم .
- يجب أن اندم على حبي لك (٢) .
- ولكنها لا تستطيع أن تنزع حبه من قلبها .
- انى أحبك . خطأ لا حيلة لى فيه (٣) .
- ولكن عندما تعلم بخيانتها فانها تلفظه :
- وغد حقير غر فى ألف داهية . (٤)
- ومع ذلك فقد صغت - على حسد قول ماريانا - عندما سمعت  
بخبير موته .

ولا تسمح ماريانا ببقائها بعد أن أصبحت تتشاءم منها . ويحاول  
عامر وجدى أن يتدخل لبقائها بالبنسيون ولكن ماريانا أصرت على رأيها  
بعناد . .

« ومن الناحية الأخرى صارحتنى زهرة بانها لن تقبل البقاء حتى لو  
عدلت المدام عن رأيها » (٥) .

ويغيد عامر وجدى عليها نصيحته بالزواج من محمود أبو العباس  
أو الرجوع الى القرية ولكنها ترفضهما . ويسألها عامر وجدى :

- ماذا أعددت للمستقبل ؟

- كالماضى تماما حتى أحقق ما أريد (٦) .

وتترك زهرة البنسيون « وقد أنضجتها الأيام الأخيرة أكثر مما  
أنضجتها أعوام العمر السابقة » (٦) . وفى أذنها همسة عامر وجدى :

- 
- (١) ص ٦٧
  - (٢) ص ٢٢٥
  - (٣) ص ٢٢٦
  - (٤) ص ٢٧٢
  - (٥) ص ٢٧٨
  - (٦) ص ٢٧٨

— « ثقي من أن وقتك لم يضع سدى ، فإن من يعرف من لا يصلحون له فقد عرف بطريقة سحرية الصالح المنشود » . (١) .

وقد عرفت زهرة تماما من خلال رحلتها الى بنسيون مرامار من لا يصلحون لها . وكل من قابلتهم لا يصلحون . وحتى عامر وجدى نفسه — رغم حبه لها — لا يملك حتى اسداء النصيحة الصائبة . فقد لعب دوره — فيما مضى — وانتهى .



أما الفيلم فقد اختار لها الزواج بمحمود أبو العباس . والواقع أن هذا الزواج جاء نهاية متسقة مع المقدمات السابقة لأحداث الفيلم . ومع ما تم من تغييرات فى الشخصيات . ومنها شخصية زهرة ، وهى ما يهمنا الكشف عنه الآن .

وقد عمل كاتب السيناريو على لى عنق زهرة من البداية . فأول ما يلفت نظرها عند أول نزولها الشارع فى المدينة هو فستان فى فترينة تطمح فى الحصول عليه « الستات عندنا فى البندر كلهم لابسين فساتين وستات اسكندرية ماهم لابسين فساتين برضه » .

ويحدد هذا الطموح من البداية الوجهة الجديدة التى أخذتها شخصية زهرة ، وطبيعى أن أى فتاة يمكن أن يلفت نظرها هذا الفستان أو ذاك . ولكن عندما نختار فى عمل فنى حدث ما يصبح الحدث أكبر من كونه مجرد مشاعر عادية ويحمل دلالة معينة تبرر أهمية اختياره من بين العديد من الأحداث الأخرى الممكنة . ويحدد هذا الاختيار ولا شك من امتداد شخصية زهرة الى أبعاد رمزية تمثل بها مصر . خاصة أن تبرير اهتمامها بارتداء الفستان — فى حوارها السابق — لا يرتفع الى أكثر من رغبته فى تقليد ستات البندر وستات اسكندرية ولا يحمل أى قيمة ايحائية كان من الممكن أن يحملها .

ومع تقدم الأحداث يتأكد لنا هذا المعنى عن شخصية زهرة التى يخلصها الفيلم من أبعادها الرمزية ويحولها الى مجرد فلاحه ساذجة هربت من القرية .

ويبرز التواء شخصية زهرة أكثر ما يبرز فى علاقتها بسرحان البحيرى . عندما يعدها بالزواج مثلا تقول له :

---

(١) ص ٢٧٩ .

– أنا مالمش لمقامك .. ده انت من توب وأنا من توب •

ويحاول سرحان أن يتقرب اليها :

– ماتقوليش كده أنا فلاح زيك وعيلتى زى عيلتك •

فتصر على تحقير نفسها :

– ده أنا خدامة وانت بينه ومقامك كبير •

فأين هذا الشعور بالدونية من شعور زهرة بالعزة فى الرواية التى

يعترف بها سرحان نفسه « لم أتصور انها معتزة بنفسها الى ذاك الحد » •

وأين هذا من قولها بخصوص علاقتها بسرحان على وجه التحديد •

– كلنا أبناء حواء وآدم •

– هذا حق ولكن ..

– الدنيا تغيرت أليس كذلك ؟

ولكن يبدو ان الفيلم لا يؤمن بان الدنيا تغيرت • ويرتد بزهرة التى

تعيش عصرها وتعانى من صراعاته الى عصر السادة والعبيد •

ويؤكد وعى زهرة بالعصر فى هذه الناحية بالذات سخريتها من

طلبة مرزوق

– يظن نفسه باشا وقد مضى عهد الباشاوات (١) •

ولكن زهرة فى الفيلم لا تعرف ان عهد الباشاوات قد مضى • او انها

لا تعترف بذلك • وهو ما يوصمها فوق ما سلف بالتخلف أيضا •

بالاضافة الى انه يقطع علاقتها بمستواها الرمزي فى الرواية •

وزهرة التى ترفض وصاية أحد كما تدل عليه كل تصرفاتها فى

الرواية ، ترفض على نفسها مختارة وصاية سرحان فى الفيلم •

– كنت حا أطفش من البنسيون بالليل وأهج .. لولاك .. قلت

لما أقول لك ..

وهو ما يناقض أيضا شعورها بالثقة بالنفس ويوسمها بالخفة •

وقارن بين قول زهرة لسرحان فى الفيلم عن سبب تعلمها :

– باتعلم عشان أبقي زى كل الستات وما تخجلش منى •

وقولها لعامر وجدى عندما يسألها عن فائدة العلم فتزد عليه فى  
الرواية :

— سأتعلم بعد ذلك مهنة • فلن أبقي خادمة •

فى الرواية العلم وسيلتها الى التحرر ، أما فى الفيلم فهو وسيلتها  
الى الزواج من سرحان • وشتان بين الهدفين • وبقدر اتساع الهوة بين  
الهدفين يتسع الخلاف بين زهرة الفيلم وزهرة الرواية • وهدف زهرة فى  
الرواية لا يتعارض مع احتواء هدفها فى الفيلم لانه أكبر وأشمل منه •  
ولكن هدفها من العلم فى الفيلم وهو الزواج بسرحان يجعل من العلم  
وسيلة مظهرية لتحقيق هدف جزئى محدود فيحيط من قيمة الوسيلة  
بقدر ما يحيط من قيمة الهدف • ويحيط بالتالى من قيمة الشخصية نفسها •

ويهبط حوار زهرة فى الفيلم عن الزواج الى الحد الذى يوصم  
شخصيتها بالسذاجة فضلا عن تحريفه للأصل وتناقضه مع شخصيتها فى  
الرواية • فهى ترد على سرحان عندما يعرض عليها الحياة معه فى  
مسكن خاص •

— كان أهون على أبقي جارية للعجوز ولا أهرش من البلد عشان  
أقعد مع واحد من غير جواز •  
— انت مش واثقة فيه ؟

— ترضى لأختك انها تقعد مع واحد من غير جواز ؟

فأول كل شئ ان زهرة فى الأصل قد تركت القرية بلا رجعة حتى  
لو رجع الأموات على حد قولها نفسها • ولا يمكن أن تفكر فى هذه المسألة  
أو أن تضعها موضع المقارنة على الإطلاق • وبغض النظر عن ركافة الصياغة  
التي لا تليق بعمل فنى الا اذا كنا لا نفرق بين ما يقال فى الحياة اليومية  
وما يقال فى العمل الفنى ، وهو الخلاف الذى يفصل بين ما هو حوار وما هو  
مجرد محادثة ، أقول بغض النظر عن هذه الركافة التي تحول بين هذا  
الكلام وأن يكون حوارا بالمعنى الحقيقى للحوار الفنى فانه يضعف كثيرا من  
شخصية زهرة ، ويجعلها فى موضع استجداء عاطفى رخيص وهى تسأل  
سرحان « ترضى لأختك انها تقعد مع واحد من غير جواز ؟ » • وهو ما يتناقض  
كلية مع نفس المشهد فى الرواية كما يصفه لنا سرحان نفسه :

— لنعش بعيدا عن هنا •

فتساءلت بارتياح :



— أين ؟

— فى مسكن خاص بنا ..

لاذت بصمت متلهف على مزيد من القول ، ولما لم تلق منى ما يشبع  
لهفتها غامت عينها بخيبة أمل ، وتساءلت :

— عم تتحدث ؟

— انك تحبيننى كما أحبك ..

قالت بصوت خافت :

— أنا أحبك ولكنك لا تحبنى .

— زهرة ..

— انك تنظر الى من فوق كالآخرين .

قلت بصدق كامل :

— انى أحبك يا زهرة ، من كل قلبى أحبك والله شهيد .

فكرت قليلا بكدر ثم سألتنى :

— أتعبرنى انسانة مثلك ؟

— وهل فى ذلك من شك ؟

هزت رأسها نفيا

أدركت بطبيعة الحال ما يدور بخلدتها فقلت :

— توجد مشاكل لا حل لها .

واصلت هز رأسها مقطبة هذه المرة عن غضب وقالت :

— واجهتنى مشاكل كذلك وأنا فى القرية ولكنى لم أخضع لها ..

وهكذا نجدها على عكس امتكانتها فى الفيلم تحاصر سرحان بالاتهام  
تلو الاتهام « أنا أحبك ولكنك لا تحبنى » ، « انك تنظر الى من فوق  
كالآخرين » . ثم تصفعه فى النهاية حينما تقارن بينها وبينه فى مواجهة  
المشاكل . والفارق كبير واضح بين مستوى ذكاء زهرة فى حوارها  
بالرواية ومستوى ذكائها فى الفيلم فى نفس الموقف . وكذلك بالنسبة  
لمستوى نضج الشخصية وعمقها .

ان حوار زهرة في الرواية يكشف عن سلامة المنطق والقدرة على الاستنتاج الى جانب قوة الشخصية وصلابة ارادتها . أما حوار الفيلم فهو يدل على عكس ذلك تماما حينما يضعها في موضع الاستجداء والضعف والسذاجة .

وذكاء زهرة الذي اشارت اليه ماريانا من البداية لا يكشف عنه حوارها في الرواية فقط - وكله حوار ذكي لماسح - وانما تدل عليه كل تصرفاتها أيضا ، وقدرتها على تبصر الامور واستخراج دلالاتها ، كما استدلت على شخصية محمود أبو العباس من رأيه في المرأة وربطت بين رأيه في المرأة وعودتها الى القرية اذا قبلت الزواج منه . ولذلك رفضته . والفيلم يرفع هذه الحادثة حيث ان محمود أبو العباس يطلب من سرحان التوسط له في طلب يد زهرة ويخبره سرحان برفضها دون أن يبلغها بالطبع ويحرمنا بذلك من رفضها الذكي له .

وهكذا نجد الفيلم يسلم عن زهرة ابعادها الاساسية في الرواية حيث يرفع عنها ما اتسمت به من ذكاء واحساس بالعزة والثقة بالنفس . وحتى قوتها الجسمانية التي تتميز بها أي فتاة فلاحية سلبها عنها . مزهرة التي تعرف كيف تدافع عن نفسها و « اكون رجلا عند الضرورة » ، تعرف في الفيلم كيف تسرع بالاستغاثة بغيرها . فهي تصرخ عندما يهاجمها حسنى علام .

— تعالوا شوفوا السكران ده الحقونى .

ويلحقونها .. كما يحلقونها في كل مرة .

وقد تم تنفيذ الاشتباك بينها وبين غيرها في الفيلم بما يؤكد ضعفها الجسمانى شأنها شأن أى فتاة من فتيات المدينة ، ولم يكن بها ما يدهش الآخرين من هذه الناحية كما راينا في الرواية .

وبفقدان زهرة في الفيلم لسماتها الاساسية الموجودة في الرواية . الى جانب تحويل اتجاهاتها وتبديل اهدافها فقدت أيضا ابعادها الرمزية واصبحت زهرة الفيلم شيئا آخر تماما لا يشترك مع زهرة الرواية الا في الاسم .

وقد كان من الممكن قبول زهرة الاخرى وقبول كل ماتم بها من تغيرات لو ان هذه الاخيرة كانت جدية بالاحترام كعمل فنى . ولكن ما حدث ان الفيلم قد ضحى بكل المكاسب التي وفرتها له الرواية بدون مقابل . وتحولت زهرة الى مجرد فتاة ريفية ساذجة هربت من القرية

تشدها أضواء المدينة وتأمل في الزواج من افندي . وعندما تفشل ترضى  
بالزواج من نصف افندي هو محمود أبو العباس . وبذلك جاء زواجها  
من أبو العباس - كما سبق أن ذكرنا - متسقا مع ماجرى في شخصياتها  
من تغيرات وما جرى للرواية عموما .

ولكن أى جريمة ترتكب في حق زهرة التي لم تلتئم جراح حبها  
بعد لسرحان البحيري وصدمتها بموته (رغم اسقاطه من حسابها) حين  
نراها تستسلم لمحمود أبو العباس ، إلا إذا أردنا أن ندفع بها إلى اليأس  
أو أن نحولها إلى تاجرة أخرى مثل بقية أعضاء ميرamar المتاجرين على  
المستوى المادى وعلى المستوى المعنوى . والحل الثانى هو مااختاره  
الفيلم لها في رأى .

## عن السراب بين الرواية والفيلم

(١)

يمثل كامل رؤية لآظ الشخصية الرئيسية في الفيلم والرواية معا. والهدف الواضح في كليهما هو تحليل شخصية كامل للوصول الى عوامل ومكونات عقده النفسية التي أدت الى عجزه الجنسي وكانت ركيزة المأساة الدرامية للموضوع . وتتمثل أهم أبعاد هذه الشخصية في : التصاق كامل الشديد بأمه ، وارتباط الجنس عنده بالجريمة والمحرمات وادمانه على العادة السرية ، ووضع زوجته من نفسه موضع الام ، والخجل الاجتماعي الشديد ، وتوقف أثارته الجنسية على الخاديات ومن في مستواهن . ومما يجدر ذكره ابتداء ان الفيلم قد نجح في التعبير عن هذه الأبعاد وما بينها من تداخلات وانتهى الى ترجمة حقيقية لشخصية البطل كامل رؤية لآظ على وجه الخصوص . وان جانبه التوفيق في ترجمة بعض الجوانب الأخرى كما يتبين لنا في التحليل التالي للفيلم .

(٢)

يبدأ الفيلم من لحظة حاسمة في حياة كامل عندما يفشل في الإجابة عن سؤال أستاذه في الجامعة بسبب خجله وشروده ، فيفر هاربا من المدرج ولا يعود . ويقرر أن يكتفى بهذا القدر من عذاب التعليم . ويطلب من جده البحث له عن وظيفة . وبهذه البداية يسقط الفيلم حوالى ربع حجم الرواية الأول . (١٧ فصلا ٩١ صفحة) وان راعى استيعاب ما يهمه منها في مشاهدته الأولى ، وذلك تحقيقا لمطالب الاقتصاد الذي يفرضه بناء الفيلم المختلف عن بناء الرواية . ولم يقتصر الاقتصاد في



السرد على اسقاط الربيع الاول من الرواية فقط وانما اقتضى اسقاط حوادث أخرى تالية . كما اقتضى التعديل اضافة مايناسب من احداث جديدة .

ويمكن أن نقسم المراحل التي يمر بها الخط الدرامي للاحداث في الفيلم الى ثلاث مراحل . تتميز المرحلة الاولى منها باستعراض شخصيات الجد والأم وكامل ورباب . وفيه يصلنا بالحوار بعض المعلومات السابقة عن والد كامل الثرى الذى ترك الأم بعد ليلة زواج واحدة . ونرى اهتمام الأم الزائد بابنها كامل ولهفتها الدائمة عليه في انتظار قدومه او في أول خروجه الى الوظيفة . ويبدو التصاق كامل الشديد بامه وان استسلم لتحريض جده أن ينام وحده في سرير منفصل عنها ، وكان لايزال ينام معها على سرير واحد . وفي هذا الجزء يكشف لنا الفيلم عن ممارسة كامل للعادة السرية وهو يتلصص النظر الى الخادمة في الشقة المقابلة . وفي طريقه الى الوظيفة يرى رباب فيتابعها بنظراته الخجولة ويجرؤ بعد عدة أيام على مواجهتها وطلب يدها . وتنتهى هذه المرحلة بموت ابيه الذى يرث عنه مايسهل عليه زواجه برباب .

وتبدأ المرحلة الثانية بزفاف رباب على كامل . ويكتشف كامل عجزه عن ممارسة الجنس مع زوجته ، فيتهرب منها أولاً ، ثم يلجأ الى تعاطى أدوية بلدية ، ثم يلجأ الى الدكتور .

وبدخول شخصية الدكتور يبدأ الفيلم في الانتقال الى المرحلة الثالثة والاخيرة حيث يستغل الدكتور عجز مريضه مع زوجته ويمارس معها العلاقة الجنسية ، بينما انساق كامل من ناحية أخرى نحو امرأة بدينة ينجح في علاقته الجنسية معها . وكانت زوجته قد حملت من الدكتور وأجهضت نفسها لاختفاء الجريمة . ولما ذهب كامل اليها عند والدتها يخبرها بشفائه تصعقه المفاجأة بمعرفته حقيقة مرضها المزعوم، ثم تلاحقه مفاجأة أخرى بموتها . ويترك كامل المكان هائماً على وجهه كما ترك الجامعة عندما رأيناه لأول مرة . وينتهى الفيلم بقدوم عربة الشرطة تقف عند الباب بينما يستمر ضوء مصباحها المعلق فوقها يلقي ومضاته التى تحمل معنى الخطورة والتحذير .

### ( ٣ )

وليس هناك ملاحظات جديرة بالاعتبار فى رأى بخصوص مقارنة المرحلة الاولى من الفيلم بالاصل الادبى حيث اقتصرت على تقديم



لقطة من ربا وسكينة

الشخصيات دون أن تلتحم في أحداث درامية تكشف عن أبعادها وتشابكاتها . أما من ناحية البناء الفيلمي - بغض النظر عن محاولتنا لهذه المقارنة - فقد فاجأنا الفيلم في بداية المرحلة الاولى منه بأجزاء طويلة من الحوار بين الحد والام يلخص فيها بعض الأحداث السابقة للرواية الأصلية ليقدم من خلالها أسباب تعلق الأم الشديد بابنها كامل الذي تعامله كطفل .

كما يحرص الفيلم في هذه المرحلة (وغيرها) على تأكيد كل معنى من المعاني التي يقدمها ولا يكتفى بالايحاءات وإنما يقرر ما يقوله بصفة قاطعة . ويتم ذلك على كل المستويات بالسيناريو والحوار والتمثيل وإيقاع المونتاج البطيء . مما يقلل كثيرا من قيمته الفنية . وتبدو هذه النزعة من بدايته حينما تظهر رباب مثلا لأول مرة بين الضباب في صورة الأم من وجهة نظر كامل ليقدم لنا أحد أسباب فشله في علاقته الجنسية معها



بعد الزواج بها . فهو يقول بكل وضوح دون أن يترك فرصة لأدنى التباس ومن البداية ، أن كامل ينظر الى رباب كأمه .

ويصل الحاح المخرج في تأكيده لبعض المعانى الى حد الافتعال أحيانا كما في حالة تصويره لممارسة كامل للعادة السرية بحشر عدد من الدلائل الرمزية الفجة كالكرسى الهزاز الذى يظهر أكثر من مرة يتمرجع وحده ذهابا وإيابا وسط الحجرة لمدة طويلة لاتبررها دفعة كامل له في البداية . والسلاكة التى تضغط بها الخادمة داخل مانسورة الحوض ثم تسحبها في حركة شبه منتظمة ، ويتم الانتقال اليها أكثر من مرة كذلك بالقطع المتبادل بينها وبين غيرها من محتويات المشهد . وذلك فضلا عن نظرات كامل وارتعاشاته من خلف شرائح خشب النافذة . بالإضافة الى الموسيقى التى تضاعف من تأثير الموقف كله .

ومع كل ما أسقطه الفيلم من أحداث وشخصيات فإن هذا الجزء الاستعراضى الأول منه بدأ طويلا بطابعه السردى الاخبارى . وان خفف من رتباته روح الفكاهة الساخرة من كامل وأمّه كما في المشهد السينمائى القصير المبرر لهما بدون كلام وكل منهما يتقلب فى قلق على سريره المنفصل لأول مرة عن الآخر . وكما فى مشاهد ملاحقة كامل الحجولة لرباب وما أخذته هذه الملاحقة من طابع مضحك نجح نور الشريف فى أدائه ، ولكن ظل هذا الجزء من الفيلم - فى رأى - هو أضعف أجزائه .

## ( ٤ )

وتتصاعد درجة حرارة الاحداث فى المرحلة الثانية مع دخولنا فى الازمة الاساسية للفيلم . حيث يفجر زواج كامل من رباب أكثر من صراع . وأولها الصراع بالنسبة لكامل على أثر فشله فى علاقته الجنسية معها . وصراع خارجى يفرضه وجود الأم التى تشعر بالغيرة على ابنها من زوجته .

وتعلن الأم عن موقفها منذ اللحظة الاولى فى الفرح اذ تبدو وكأنها فى مأتم لاتستطيع اخفاء مشاعرها بالحزن . وان بالفت عقيمة راتب قليلا فى التعبير عن هذا الموقف وفى غيره من مواقف عموما بما غلب على أدائها من طابع مسرحى لايقنع بالإيماءات السينمائية الخفيفة وانما يلجأ الى الاشارات الواضحة الكبيرة المؤكدة .

وامتدت الروح الفكاهية الساخرة للمرحلة السابقة فى هذه المرحلة . كما فى مشهد ليلة الزفاف عندما انفرد كامل بعروسه فى حجرة

النوم ، وخجل كل منهما أن يخلع ملابسه أمام الآخر فاختبأ كامل خلف السرير ومد يده يسحب ببيجامته من فوقه . وتظهر في الكادر بعض أطرافه وهي تدخل في البيجاما بينما حجب عنا السرير بقية جسمه . ويكاد أن يكون المشهد على ما به من مبالغة ترجمة حرفية للنص الأدبي .

كما نلمس نفس الروح الفكاهية الساخرة في الموقفين التاليين وأولهما عندما يرى كامل خادمة بمنديل (بأوية) على رأسها فيشعر باسترداد قواه الجنسية نحوها . ويجرى كامل إلى زوجته يقبلها بجنون فرحا باسترداد قواه لكنه لا يلبث أن يفقدها في الحال . وكانت زوجته قد بدأت تستسلم له مما يوقعه في الخزي .

أما الموقف الثاني فيبدأ بشراء كامل لنوع خاص من الادوية البلدية لعلاج حالته كما توهم من طريقة اعلان البائع عنها في عرض الطريق وأقبال الشيوخ على الشراء منه . ويؤدي به تناولها إلى تصرفات غريبة تشير تساؤل الأم والخادمة . وينتهي الموقف بمحاولة أخرى فاشلة مع زوجته بعد أن أرهقها بالحاحه عليها وغرابة تصرفاته حيث يحاول وضع منديل (بأوية) فوق رأسها .

وكما هو واضح يبدأ الموقفان بكوميديا ساخرة وينتهيان بكوميديا مأساوية . وتزداد جرعة المأساة في نهاية الموقف الثاني عنها في نهاية الموقف الاول . ويمهدان بذلك لانسحاب الكوميديا الساخرة لتحل محلها المأساة تدريجيا حتى تصبح وحدها وبشكل حاد في نهاية الفيلم .

والموقفان يمثلان اضافة جديدة في الفيلم اذ لا وجود لهما في الاصل الأدبي لنجيب محفوظ . لكنهما لا يتعارضان مع روح النص في تحليل مأساة كامل والتركيز على ابراز عقده .

ويربطنا وجود الخادمة في الموقف الاول بمشهد العادة السرية في الجزء الاول من الفيلم وهو يسترق النظر على الخادمة في الشقة المقابلة . كما يمهد للعلاقة الجنسية بالبيدة البدينة فيما بعد .

ويعتبر تعاطي كامل للدواء البلدي في الموقف بديلا عن عودته الى تعاطي الخمر في الرواية الاصلية . وقد اسقط الفيلم مسألة الخمر من البداية . وجاء هذا البديل اقرب الى تحقيق هدف الفيلم النقدي بالنسبة لمجتمعنا فضلا عما اضافه من لمسات كوميديية ساخرة .

وقد جعل المخرج نهاية الموقف الاول باتجاه كامل نحو النافذة يفتحها فنرى من خلفها ذراع اشارة القطار تسقط الى اسفل ايذانا بقدم القطار . والمقابلة الرمزية واضحة بين حركة هذا الذراع الهابط وفشل



كامل فى محاولته الجنسية مع زوجته . كما يستغل المخرج صوت مرور القطار بعد ذلك لمضاعفة التأثير الانفعالى للمشهد . ويكرر المخرج مثل هذه الاستخدامات الرمزية فى الفيلم . ويبدو بعضها مرتبطا بالبيئة المحيطة بالمشهد ، بينما يبدو بعضها الآخر مقحم عليها . ولكنها على العموم أصبحت وسائل قديمة ومستهلكة فى مجال التعبير السينمائى كالكرسى الهزاز والسلاكة اللذين سبق ذكرهما ، وماياتى بعدهما من استخدامات مماثلة كالمنضدة التى ينام عليها كامل فتدور به بعد أن تعاطى الدواء البلدى . والنول الذى تنسج عليه الأم وهى تحرض ابنها على زوجته . وصورة الجد خلف كامل للمقابلة بينهما .. وان تفاوتت نسبة الافتعال فيما بينها .

ومما يؤخذ على شخصية رباب فى هذه المرحلة انحرافها عن المطابقة مع شخصيتها الأصلية فى الرواية . فهى تبدو أكثر جراءة فى ليلة الزفاف وعندما يقول لها كامل فى صباح اليوم التالى مداريا خجله من الفشل انه كان بسبيل ايقاظها أمس ، فتلومه بلهجة جنسية واضحة على عدم ايقاظها . وعندما يحاول أن يتهرب منها فيما بعد ويقول لها «تعالى نلعب كوتشينه» ترد عليه بنفس النغمة الجنسية السابقة «مايجى نلعب فى أودتنا أحسن» . وذلك على خلاف شخصية رباب فى الرواية التى تذوب حياء ورقة وتحرص بشدة بالغة على الحفاظ على مشاعر زوجها من هذه الناحية حتى أنها تكاد تقنعه بسعادتها على هذا الوضع . وان تخلصت ماجدة فى أوائل أدائها لهذا الدور من تأوهات «المراهقات» المفتعلة التى طفت عليها فى أفلامها السابقة . واقتربت كثيرا من شخصية رباب فى الاجزاء الأخرى من الفيلم .

## ( ٥ )

وقد حافظ الفيلم فى المرحلة الثالثة والاحيرة منه على عنصر الكوميديا الساخرة فى المشاهد التى جمعت بين كامل والسيدة البدينة «تحية كاريوكا» التى تعرضه على مضاجعتها (بوجه مكشوف) وان غلب الطابع المأسوى على بقية أحداث هذه المرحلة وكانت له السيادة فى النهاية .

وارتفعت حدة الصراعات التى بدأت من المرحلة الثانية واستثمرت فى هذه المرحلة سواء كانت خارجية بين الأم ورباب وكامل ، أو داخلية نفسية بالنسبة لكامل ثم رباب من بعده التى تورطت فى علاقة جنسية مع الدكتور .

ويختلف منهج السرد للفيلم من بدايته عن منهج الرواية حيث اتخذ صيغة السرد الموضوعي بدلا من الصيغة الذاتية التي تأتي على لسان البطل كما في الرواية . وكان لاتخاذ الفيلم منهج السرد الموضوعي للاحداث الفضل في تحقيق المكاسب الدرامية التالية في هذه المرحلة الأخيرة منه بالذات :

١ - اطلعنا على تطور العلاقة بين رباب والدكتور ، مما يرفع من جاذبية العرض منذ اللحظة الاولى التي يبدأ فيها التعرف بين الدكتور ورباب ، وما يثيره هذا اللقاء من توقعات ترتفع حرارتها مع تقدم الاحداث بدلا من الاعتماد على المفاجأة كما في الرواية الأصلية حيث لانعلم بهذه العلاقة الا في نهاية الرواية مع البطل ونفاجأ معه بها .

٢ - الكشف عن صراع رباب النفسي الذي لم تسمح به الطريقة الذاتية للسرد في الرواية بحكم انحصارها فيما يراه البطل فقط دون غيره من الناس . وقد نجحت رباب في الرواية أن تخفى عنه صراعها الذي لابد وانها قد عانت منه بدليل اقبالها على عملية اجهاض رغم خطورتها .

٣ - تحقيق بعض مواقف السخرية الدرامية الناجحة كما في مشهد زيارة كامل المفاجئة للطبيب يخبره بشفائه بينما كانت رباب تختبئ عنده ، بالاضافة الى ما تثيره المفاجأة في هذا الموقف من توتر لدى المشاهد ، وتكرر نفس السخرية الدرامية بشكل اقوى في بداية المشهد الأخير من الفيلم وكامل يخبر زوجته بشفائه ويمنيها بحياة زوجية سعيدة مقبلة بينما هي تلفظ أنفاسها الأخير على أثر عملية الاجهاض التي لم يكن يعلم بها .

وفيما عدا اختلاف منهج السرد الموضوعي للفيلم عن منهج السرد الذاتي للرواية ، وما حققه هذا الاختلاف من مكاسب درامية للفيلم ، دون المساس بجوهر الرواية ، نجد اختلافات أخرى جزئية في هذه المرحلة الأخيرة ، منها أن الدكتور الذي يلجأ اليه كامل في الرواية نفاجأ به بعد ذلك مع مفاجأة كامل به بأنه قريب رباب ، قد رفع الفيلم هذه القرابة ، وجعله قريب احدي صديقات رباب التي ترحب برؤيتها وتدعوها هي وزوجها الى مائنتها حيث يهبط عليهم الدكتور فيما بعد وكان كامل قد أخذ رباب الى ذلك المكان للنزهة .

ومن الاختلافات أيضا بين الفيلم والرواية اننا نطلع في هذه المرحلة على بعض جذور عقدة كامل التي تتمثل في ميله الجنسي للدميمات وفشله مع زوجته ، برجعونا الى حادثة العلاقة الجنسية بينه وبين

الخادمة وهو صغير . وقد انتهز كاتب السيناريو مشهد ذهاب كامل الى الدكتور طلبا للعلاج ليرتد بنا الى هذه الحادثة على لسان كامل ردا على أحد أسئلة الدكتور . بينما وردت هذه الحادثة في الرواية قبل ذلك بكثير في الربع الأول منها ( المحذوف ) .

غير أن الخادمة في الفيلم كانت أكبر كثيرا مما كانت عليه في الرواية وبدأت الحادثة من خلال السرد الفيلمي بالتمثيل والاضاءة والتقطيع . بدت كما لو كانت امرأة شمطاء تفترس طفلا بينما كان الأمر على غير ذلك بين الطفل والخادمة التي كانت تسعده بخلوها به . كما أن الطفل في الفيلم أخذ من التجربة جانبها المر فقط حيث فاجأتهما الأم قبل أن تتم . ولم يكن الطفل قد استرد روعه بعد ، من المفاجأة الأولى بدعوة الخادمة للاختلاء به ، مما يجعل من الصعب اقناعنا بأن هذه الحادثة هي السبب في ميل كامل الى الدميمات . وهو مالا يقره أيضا علم النفس الذي يقرر ميل الانسان الى التخلص من تجاربه المؤلمة وذكرياتها لا العكس . والواقع أن الفيلم لم يوفق في عرض هذه الحادثة أو ترجمتها عن الرواية كما يجب رغم أهميتها في تحديد عقدة كامل النفسية .

ويحاول الفيلم أيضا أن يضاعف من حدة الصراع الظاهر بين الشخصيات حتى أنه يصل بكامل الى ضرب زوجته رباب على أثر تحريض أمه له مرة ، كما ضربها مرة أخرى عندما حاولت استرضاءه جنسيا - كما تعتقد - بوضع منديل ( بأوية ) على رأسها . وذلك طلبا للمزيد من عوامل جذب انتباه المشاهد الأمر الذي لم تكن الرواية في حاجة اليه .

غير أن الفيلم رغم هذه الاختلافات بينه وبين الرواية ، سواء كانت اختلافات شكلية فرضها البناء الفيلمي ، أو كانت اختلافات أكثر عمقا أبعدت الشخصية نوعا عن أصلها كما في حالة رباب على وجه الخصوص . ورغم ضحالة مستوى الاخراج وافتقاره الى الطابع أو الأسلوب الخاص . فقد احتفظ الفيلم للرواية بهدفها النقدي الواضح لهذه النوعية من العلاقات والتصرفات المريضة وكان مقنعا على وجه العموم في عرضه للحالة بحيث لا نجد مجالا للشك بأن رسالته - وأكاد أقول رسالته التربوية - قد وصلت لكل من شاهده . ومما يحسب له جديته في تناول مثل هذا الموضوع الحساس دون أن يستغله لافتعال الاثارة كما يحدث كثيرا في أفلامنا . ويرجع الفضل في ذلك أساسا الى كاتب السيناريو على الزرقاني أما مخرجه أنور الشناوي فكان السراب أول أعماله .

## فيلموجرافيا نجيب محفوظ (١)

١ - المنتقم	١٩٤٧	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٢ - مقامرات عنتر وعبله	١٩٤٨	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٣ - لك يوم يا ظالم	١٩٥١	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٤ - ربا وسكينة	١٩٥٣	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٥ - الوحش	١٩٥٤	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
٦ - جعلوني مجرما	١٩٥٤	سيناريو	اخراج عاطف سالم
٧ - فتوات الحسينية	١٩٥٤	قصة وسيناريو	اخراج نيازي مصطفى
٨ - درب المهايل	١٩٥٥	قصة وسيناريو	اخراج توليق صالح
٩ - شباب امرأة	١٩٥٥	اشترك في السيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٠ - التمرد	١٩٥٦	سيناريو	اخراج عاطف سالم
١١ - الفتوة	١٩٥٧	اشترك في السيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٢ - الطريق المسدود	١٩٥٨	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٣ - الهاربة	١٩٥٨	سيناريو	اخراج حسن رمزي
١٤ - جميلة الجزائرية	١٩٥٩	سيناريو	اخراج يوسف شاهين
١٥ - انا حرة	١٩٥٩	سيناريو	اخراج صلاح ابو سيف
١٦ - احنا التلامذة	١٩٥٩	قصة وسيناريو	اخراج عاطف سالم
١٧ - بين السماء والارض	١٩٥٩	قصة سينمائية	اخراج صلاح ابو سيف
١٨ - بداية ونهاية	١٩٦٠	رواية ادبية	اخراج صلاح ابو سيف
١٩ - الناصر صلاح الدين	١٩٦٣	سيناريو	اخراج يوسف شاهين
٢٠ - اللص والكلاب	١٩٦٣	رواية ادبية	اخراج كمال الشيخ
٢١ - زقاق الملوك	١٩٦٣	رواية ادبية	اخراج حسن الامام
٢٢ - بين القصرين	١٩٦٤	رواية ادبية	اخراج حسن الامام
٢٣ - الطريق	١٩٦٥	رواية ادبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٢٤ - ثمن الحرية	١٩٦٥	قصة سينمائية	اخراج نور الدمرداش
٢٥ - خان الخليل	١٩٦٦	رواية ادبية	اخراج عاطف سالم
٢٦ - القاهرة ٣٠	١٩٦٦	رواية القاهرة الجديدة	اخراج صلاح ابو سيف
٢٧ - ٣ قصص	١٩٦٦	قصة دنيا الله	اخراج ابراهيم الصحن
٢٨ - قصر الشوق	١٩٦٧	رواية ادبية	اخراج حسن الامام
٢٩ - السمان والحريف	١٩٦٨	رواية ادبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٣٠ - ميرامار	١٩٦٩	رواية ادبية	اخراج كمال الشيخ

(١) راجع هذه القائمة وحققها الزميل الناقد والباحث السينمائي سمير فريد .



٣١ - دلال المصرية	١٩٧٠	قصة سينمائية	اخراج حسن الامام
٣٢ - السراب	١٩٧٠	رواية ادبية	اخراج انور الشناوى
٣٣ - الاختيار	١٩٧١	قصة سينمائية	اخراج يوسف شاهين
٣٤ - نثررة فوق النيل	١٩٧١	رواية ادبية	اخراج حسين كمال
٣٥ - صور ممنوعة	١٩٧٢	قصة صورة	اخراج مذكور ثابت
٣٦ - ذات الوجهين	١٩٧٣	قصة سينمائية	اخراج حسام الدين مصطفى
٣٧ - السكرية	١٩٧٣	رواية ادبية	اخراج حسن الامام
٣٨ - الشحات	١٩٧٣	رواية ادبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٣٩ - اميره حبي انا	١٩٧٤	من المزايا	اخراج حسن الامام
٤٠ - الحب تحت المطر	١٩٧٥	رواية ادبية	اخراج حسين كمال
٤١ - الكرنك	١٩٧٥	رواية ادبية	اخراج على بدرخان
٤٢ - المذنبون	١٩٧٦	قصة سينمائية	اخراج سعيد درزوق
٤٣ - المجرم	١٩٧٨	سيناريو لك يوم	اخراج صلاح ابو سيف
		يا ظالم	
٤٤ - الشريدة	١٩٨٠	قصة ادبية	اخراج اشرف فهمى
٤٥ - فتوات بولاق	١٩٨١	قصة ادبية	اخراج يعقوب العلمى
٤٦ - اهل القمة	١٩٨١	قصة ادبية	اخراج على بدرخان
٤٧ - الشيطان يعطى	١٩٨١	قصة ادبية	اخراج اشرف فهمى
٤٨ - وكالة البلج	١٩٨٢	قصة ادبية	اخراج حسام الدين مصطفى
٤٩ - ايوب	١٩٨٤	قصة ادبية	اخراج هانى لاشين
٥٠ - الخادمة	١٩٨٤	قصة ادبية	اخراج اشرف فهمى
٥١ - دنيا الله	١٩٨٥	قصة ادبية	اخراج حسن الامام
٥٢ - شهد الملكة	١٩٨٥	من ملحمة الحرافيش	اخراج حسام الدين مصطفى
٥٣ - المطار	١٩٨٥	من ملحمة الحرافيش	اخراج سمير سيف
٥٤ - الحب فوق هضبة الهرم	١٩٨٦	قصة ادبية	اخراج عاطف الطيب
٥٥ - الحرافيش	١٩٨٦	من ملحمة الحرافيش	اخراج حسام الدين مصطفى
٥٦ - الجوع	١٩٨٦	من ملحمة الحرافيش	اخراج على بدرخان
٥٧ - عصر الحب	١٩٨٦	رواية ادبية	اخراج حسن الامام
٥٨ - وصمة عار	١٩٨٦	رواية الطريق	اخراج اشرف فهمى
٥٩ - التوت والنبوت	١٩٨٦	من ملحمة الحرافيش	اخراج نيازى مصطفى
٦٠ - اصدقاء الشيطان	١٩٨٨	من ملحمة الحرافيش	اخراج احمد ياسين

## فهرس

الموضوع	الصفحة
● مقدمة الطبعة الثانية	٥
● مقدمة الطبعة الأولى	٧
● دور نجيب محفوظ فى السينما المصرية	١٥
— أفلام المجموعة الأولى	١٩
— أفلام المجموعة الثانية	٢٧
— أفلام المجموعة الثالثة	٣٧
حصاد السنين	٤٧
● بين البناء الروائى والبناء الفيلمى	٥٥
— علاقة تبادلية	٥٨
— مشكلة الاعداد	٦١
— ماهية الرواية	٦٥
— أنماط الحكمة فى الرواية	٦٩
— ما هو الفيلم ؟ وما هى حدوده ؟	٧٧
	٢٤٥

الموضوع	الصفحة
— أولا : مشكلة المجاز بين لغة الأدب ولغة السينما	٨٩
المجاز فى لغة الأدب	٨٩
المجاز بالصورة السينمائية	٩٠
الاستخدام المجازى للصوت	٩٣
— ثانيا : مشكلة الزمان والمكان	٩٥
الشعور الداخلى	٩٥
البناء الزمنى	٩٦
الزمن التاريخى أو الحسابى	٩٩
الزمن النفسى ( والاختلاف فى معدل سرعته )	١٠١
الزمن النفسى ( والسيولة الزمنية )	١٠٣
— ثالثا : مشكلة الجمهور	١٠٦
— الخلاصة	١٠٨
● بداية ونهاية بين الرواية والفيلم	١١١
— تتابع المشاهد	١١٣
— بين بداية ونهاية والقاهرة ٣٠	١٢٣
— المميزات السينمائية للرواية	١٢٦
— المشاكل الفنية	١٣٠
— الاعداد السينمائية	١٣٤
( ١ ) البناء العمارى للأحداث بين الفيلم والرواية	١٣٥

١٣٦	• • • • •	– تكثيف الأحداث ( بالحذف )
١٤٠	• • • • •	– تكثيف الأحداث ( عمليات أخرى )
١٤٢	• • • • •	– اضافات جديدة
١٤٦	• • • • •	– التعبير بالحركة الظاهرية
١٥١	• • • • •	– التعبير بالشكل الفني
١٥٩	• • • • •	(ب) تحليل الشخصيات بين ان فيلم والرواية
١٦٠	• • • • •	– حسنين ( الأناى المتطلع )
١٦٤	• • • • •	– نفيسة ( عاهرة فى النهاية )
١٦٦	• • • • •	– حسن ( ابن الشارع )
١٦٨	• • • • •	– حسين (الغبرى)
١٦٩	• • • • •	– الأم ( رأس الاسرة )
١٧٠	• • • • •	(ج) التقويم الفنى للفيلم
١٧١	• • • • •	١ – الصورة والشخصية والممثل
١٧٢	• • • • •	٢ – الصورة السينمائية والحدث
١٨٥	• • • • •	● دواسات متفرقة للمراجعة والتطبيق
١٨٧	• • • • •	– عن الحوار فى الطريق
١٩١	• • • • •	– الحوار والشخصية
١٩٥	• • • • •	– عن الحوار واخراج مشاهد الحوار فى « قصر الشوق »
١٩٥	• • • • •	– عن الحوار
١٩٨	• • • • •	– اخرج مشاهد الحوار



٢٠٢	• • • • •	شخصيات هيرامار بين الرواية والفيلم
٢٠٣	• • • • •	طلبة مرزوق
٢١٠	• • • • •	منصور باهى
٢١٤	• • • • •	حسنى علام
٢١٨	• • • • •	سرحان البحيرى
٢٢٠	• • • • •	عامر وجدى
٢٢٣	• • • • •	محمود أبو العباس
٢٢٤	• • • • •	زهرة
٢٣٥	• • • • •	عن السراب بين الرواية والفيلم
٢٤٣	• • • • •	فيلموجرافيا

مطابع الهيئة المصرية العامة للكتاب

رقم الإيداع بدار الكتب ١٩٩٠/٤٨٨٥

ISBN- 977- 01- 2463- x





إذا كان نجيب محفوظ عملاقا في أدبنا العربي ، فهو كذلك في  
السينما العربية ، الأمر الذي كشفت عنه هذه الدراسة في  
طبعتها الأولى . وجاء ظهور ثلاثين فيلما جديدا بعدها - حتى  
الآن - مما يؤكد هذه الحقيقة ويعرض علينا - من ناحية  
أخرى - إصدار طبعة ثانية لتشتمل على هذه الأفلام الجديدة  
التي كان لدراستها - كما سيقين القارئ - الفضل في توسيع  
نطاق النظر في قضية الإعداد السينمائي عن الأعمال الأدبية .  
والكتاب إذ يناقش المشكلة الفنية في إعداد الفيلم عن الرواية  
أو القصة ، ويستمد نماذج التطبيقية من الأفلام المأخوذة عن  
أعمال نجيب محفوظ الأدبية ، يمثل أول محاولة عربية من  
نوعها لتعميق فهمنا لكل من الفيلم العربي والأدب والعلاقة  
بينهما ، الأمر الذي يهم كل مشاهد جاد للأفلام أو قارئ  
للأدب ، فضلا عن المتخصصين فيهما ، والعاشقين - مع  
المؤلف - لأدب نجيب محفوظ .